Teoría del Jazz

por Mark Levine

El Autor "El Libro Del Jazz Piano"

Sher Music Co.

Teoría Del Jazz Por Mark Levine

Traducción de Judith Berlowitz

Sher Music Company

a Deborra y Si

Copyright 1995, SHER MUSIC CO., P.O. Box 445, Petaluma, CA 94953
Todos los derechos reservados. Copyright internacional asegurado. Hecho en los EEUU. Queda prohibida la reproducción de cualquier parte y en cualquier forma de este libro sin el permiso por escrito de la editorial.
ISBN 1-883217-04-0

Diseño de la cubierta "Jazz At Takoma Station" ©Holston Originals

Dibujos de la portada de Attila Nagy

Fotografía de la portada ©Herman Leonard Todos los derechos reservados.
Metronome All Stars–1949, Billy Bauer (guitarra), Eddie Safranski (bajo),
Charlie Parker (alto), Lennie Tristano (piano)

Índice General
Teoría Del Jazz Por Mark Levine

	Nota del autor	v
	Dedicatoria	vi
	Introducción	vii
	Nota sobre la terminología y las cifras de los acordes	ix
	Glosario	xi
Parte I	*Teoría: acordes y escalas*	1
Capítulo Uno	Teoría básica	3
Capítulo Dos	La escala mayor y la progresión de II-V-I	15
Capítulo Tres	Teoría de los acordes/de las escalas	31
	Armonía de la escala mayor	33
	Armonía de la escala menor melódica	55
	Armonía de la escala disminuida	78
	Armonía de la escala de tonos enteros	89
Capítulo Cuatro	Cómo practicar las escalas	95
Capítulo Cinco	Los acordes de barra	103
Parte II	*Improvisación: tocando los cambios*	111
Capítulo Seis	De las escalas hasta la música	113
Capítulo Siete	Las escalas bebop	171
Capítulo Ocho	Tocando "afuera" de la tonalidad	183
Capítulo Nueve	Las escalas pentatónicas	193
Capítulo Diez	El blues	219
Capítulo Once	Cambios de "I've Got Rhythm"	237
Capítulo Doce	¡Practica! ¡Practica! ¡Practica!	245
Parte III	*Rearmonización*	257
Capítulo Trece	Rearmonización básica	259
Capítulo Catorce	Rearmonización	303
Capítulo Quince	Cambios de Coltrane	351
Capítulo Dieciséis	Tres rearmonizaciones	371
	La rearmonización de "Spring Is Here" de John Coltrane	371
	La rearmonización de "Spring Is Here" de Kenny Barron	374
	La rearmonización de "Body And Soul" de John Coltrane	376

Parte IV	*Lo temas*	381
CAPÍTULO DIECISIETE	Forma y composición de la canción	383
CAPÍTULO DIECIOCHO	Leyendo un reparto de melodía	401
CAPÍTULO VEINTE	Las "cabezas"	415
CAPÍTULO VEINTIUNO	El repertorio	419
Parte V	*Los demás*	459
CAPÍTULO VEINTIDÓS	Salsa y jazz latino	461
CAPÍTULO VEINTITRÉS	Atando cabos	473
CAPÍTULO VEINTICUATRO	Para escuchar	487
	Índice	515

Lista de fotografías

Músico	Fotógrafo	
Metronome All Stars–1949, Billy Bauer (guitarra), Eddie Safranski (bajo), Charlie Parker (alto), Lennie Tristano (piano)	© Herman Leonard Todos los derechos reservados	i
Wallace Roney y Mulgrew Miller	© 1990 K. Gypsy Zaboroskie Todos los derechos reservados	106
Herbie Hancock	© 1990 K. Gypsy Zaboroskie Todos los derechos reservados	135
Freddie Hubbard	© Tom Copi–San Francisco Todos los derechos reservados	177
Joe Henderson	© Lee Tanner/The Jazz Image Todos los derechos reservados	186
Woody Shaw	© 1978 Bruce Polonsky Todos los derechos reservados	201
McCoy Tyner	© Tom Copi–San Francisco Todos los derechos reservados	296
Bobby Hutcherson	© Michael Handler Todos los derechos reservados	326
John Coltrane	© Lee Tanner/The Jazz Image Todos los derechos reservados	351
Kenny Barron	© 1990 K. Gypsy Zaboroskie Todos los derechos reservados	374
Wayne Shorter	© Lee Tanner/The Jazz Image Todos los derechos reservados	395
Eddie Palmieri	© David Belove Todos los derechos reservados	471

Nota del autor

He tenido la buena fortuna de tener unos maestros estupendos. Fue un pianista de Nueva York, Joe Pace, quien me hizo conocer las bellezas de la progresión de II-V-I. Pasé dos años estudiando con el gran Jaki Bayard, seguidos de un año con Hal Overton, quien sabía más de la música de Thelonius Monk[1] que cualquier otra persona de entonces, y era un maestro profundo y cariñoso. Estuve otro año más o menos estudiando con Herb Pomeroy, uno de los educadores de jazz más grandes de todos los tiempos. Aprendí más en una sola tarde con Barry Harris que lo que se encuentra en la mayoría de los libros de armonía del jazz. Sin embargo, la mayor parte de lo que he aprendido ha sido de los mismos maestros, transcribiendo directamente de las grabaciones. Y es que cada gran músico de jazz ha sacado lo mejor de su aprendizaje transcribiendo. Debieras aprender a hacerlo temprano y con habilidad.

También he tenido la suerte de trabajar y aprender con Woody Shaw, Joe Henderson, Bobby Hutcherson, Dave Liebman, Sonny Stitt, Milt Jackson, Art Farmer, Blue Mitchell, Harold Land, Cal Tjader, Carmen McRae, Art Pepper, Charlie Rouse, Johnny Griffin, Chet Baker, Mongo Santamaría y Luis Gasca.

Agradecería cualquier comentario sobre este libro. No duden en escribirme a *mark@marklevine.com* o a cuidado de mi editor, Chuck Sher.

Mark Levine
c/o Sher Music
Box 445
Petaluma, CA 94953

Mark Levine, nominado dos veces al premio Grammy, es conocido en todo el mundo como pianista de jazz y música latina, educador, autor y compositor. Dirige su propio grupo, "Mark Levine & The Latin Tinge," que fue nominado al Grammy como Best Latin Jazz Recording de 2003, por su CD "Isla."

Mark forma parte del profesorado de la Escuela de Jazz y de la Universidad de California, ambas situadas en Berkeley, California; el Stanford Jazz Workshop; El Festival de Jazz de Monterey, California; el Programa de Talleristas Ambulantes; los Campamentos de Jazz Jamey Aebersold; el Campamento de Flauta de Jazz Ali Ryerson y el Campamento de Estudio del Jazz en Dworp, Bélgica. Viaja por todo el mundo, tocando y dando clase, y cuando está en casa, divide su tiempo entre San Francisco, California y Boise, Idaho.

[1] Hal le ayudó a Monk con los arreglos para banda grande en el álbum de Monk de 1959, *At Town Hall*, Fantasy Records.

Dedicatoria

Aunque se le suele atribuir todo el mérito al autor, los libros son en realidad producto de un esfuerzo de colaboración. En el caso de este libro, el término es muy modesto. Han colaborado en este proyecto muchos amigos y colegas y quisiera agradecérselo a cada uno.

De nuevo quisiera expresar mi agradecimiento a Judith Berlowitz, por "transportar" mis palabras e ideas al español. A mi editor, Chuck Sher, gracias por tu constante apoyo y aliento desde el principio. A Deborah Craig, editora del texto, gracias por ser flexible, quisquillosa y alegre al mismo tiempo y a Evelio Roque, editor de la versión española, gracias por tus valiosas aportaciones. A Chuck Gee, editor de la música, gracias por hacer tan fácil la conversión de DMC a Finale y por prestarme tus ojos cuando fallaban los míos. Gracias también a Ann Krinitsky, por tu hermosa caligrafía.

Gracias a Harry Likas, editor técnico a y los lectores—Bruce Williamson, John Halle, Jack Sayres y Greg Aldridge—por su honradez y su gracia. A Graham Bruce, gracias por tus ojos de lince y por tus conocimientos enciclopédicos de la música. Unas gracias especiales a Bruce Klickstein, no sólo por ser el Mayor Experto Informático del Mundo sino también por ser un buen amigo siempre que lo necesitaba.

Gracias a los fotógrafos—Lee Tanner, Tom Copi, Herman Leonard, Bruce Polonsky, David Belove y Michael Handler—por sus bellas contribuciones. Gracias a Tom Madden, dueño de la tienda de discos más chévere de San Francisco, por tu ayuda inestimable. Gracias a Michael McIntosh, Harvey Wainapel, Bud Spangler, David Belove, Carol Bach-Y-Rita, Dave Matthews, Robbie Kwock, John Worley, George Hughes y John Santos, por su ayuda en rastrear los esquivos datos de la discografía.

Y unas gracias muy especiales a Hans Gruber de Advance Music por su aliento y apoyo y a Carol Majors de Publications Unlimited por su esmerada labor editorial.

Gracias a mis maestros—Joe Pace, Jaki Byard, Herb Pomeroy y Hall Overton—por enderezarme por el buen camino.

Y por último, gracias a Deborra y a Si por aguantarme mientras escribía este libro.

Introducción

Un gran solo de jazz consta de lo siguiente:

1% magia
99% elementos que son
explicables
analizables
categorizables
factibles

Este libro, pues, se trata de lo del 99%.

No existe una sola, inclusive, «teoría del jazz». Antes bien, es por eso que se refiere al tema como *la teoría* del jazz, más que *la verdad* del jazz, pues la única verdad se halla en la música misma. La «teoría» es la pequeña danza intelectual que hacemos alrededor de la música, en un intento de formular algunas reglas para entender el porqué Charlie Parker y John Coltrane sonaban como sonaban. Y es que hay casi tantas teorías del jazz como músicos del jazz.

Dicho esto, volvamos a la realidad y digamos que sí existe un hilo común en el desarrollo de la teoría del jazz, un hilo que va evolucionando lógicamente desde los primeros días del jazz, pasando por Louis Armstrong, James P. Johnson, Duke Ellington, Art Tatum, Lester Young, Charlie Parker, Thelonious Monk, John Coltrane, Bobby Hutcherson, Wayne Shorter, McCoy Tyner, Joe Henderson, hasta Mulgrew Miller y más allá. Todos esos músicos pudieron haber tocado juntos, entendiéndose perfectamente, aunque hubiera diferencias de terminología entre ellos. Louis Armstrong grabó con Duke Ellington,[1] Duke Ellington grabó con John Coltrane,[2] y a los tres parece que no les disgustaron los encuentros.

Dijo una vez Charlie Parker: —Aprende los cambios y después olvídalos. Mientras estudies la teoría del jazz, debieras estar consciente de tu meta en esos términos, o sea, debieras pasar *más allá de la teoría*.

Si escuchas un gran solo, el que toca *no* está pensando, «II-V-I», «onda blues», «AABA», «escala alterada», etc. Eso es algo que ya ha hecho muchos años atrás. Los músicos con años de experiencia han interiorizado estos datos hasta el punto de que ya casi no tienen que pensar en ellos. Los grandes músicos han aprendido a saber cómo se *ven* y como se *sienten* en su instrumento los acordes y las escalas. Debes estar tan consciente al tocar de lo que *vean* tus ojos y de lo que *sientan* las manos, como de lo que *pienses,* o sea de lo mental, para así pasar *más allá de la teoría*—y así entrar en onda con la música. Apunta hacia ese divino estado, en el que ya no tengas que pensar en términos de teoría, y verás lo fácil que será entrar en el 1% de la magia.

Y para llegar a este punto de dominio, tendrás que pensar—y estudiar—mucha teoría. Hé aquí el 99%.

[1] Louis Armstrong y Duke Ellington, *The Great Reunion*, Vogue, 1961.
[2] *Duke Ellington and John Coltrane*, MCA/Impulse, 1962.

El piano

Aunque muchos de los ejemplos de este libro están escritos para piano, no necesitas ninguna «técnica de piano» para utilizarlo. Sólo hace falta poder leer las notas. Y pues serán pocos los pianistas que lean este libro, se han simplificado muchas de las transcripciones para piano, y así se designarán. Si un ejemplo para piano te parece demasiado difícil de descifrar, pídele a tu maestro o a algún amigo pianista que te lo toque.

A diferencia de otros instrumentos, el piano te permite «ver» lo que tocas, por lo que se te facilita reunir todos los elementos. Y es que *casi todos los grandes músicos de jazz, toquen el instrumento que toquen, tocan algo de piano.* Se incluyen en esta categoría Max Roach, Woody Shaw, Clifford Brown, Kenny Dorham, Joe Henderson, Art Blakey, Sonny Rollins, Hank Mobley, Benny Carter, Coleman Hawkins, Freddie Hubbard, Kenny Clarke, Dizzy Gillespie, Miles Davis, Philly Joe Jones, Carmen McRae y Fats Navarro, para mencionar solamente a unos pocos. Algunos de ellos tocaban lo suficientemente bien para grabar en el piano, como por ejemplo el bajista Charles Mingus[3] y los bateristas Jack DeJohnette[4] y Joe Chambers.[5]

¿Hasta dónde quieres llegar?

Existen ciertos requisitos para llegar a ser un buen músico de jazz, a saber:

Talento (oído, tiempo, un sentido de forma)
Orientación (el rodearte de la música que más te convenga)
Dirección (maestros, mentores)
Ambición

La cuarta categoría, o sea, la ambición, es quizá la más importante de todas. Y no digo ambición en el sentido de querer ser un «as» sino en el sentido de tener la *voluntad, las ganas y la resistencia para practicar*. Si te falta esta última cualidad, todo el talento del mundo no te valdrá para nada.

Al pasar por estas páginas, se te ocurrirán muchas preguntas y quizá tendrás la suerte de tener un buen maestro o mentor que te las sepa contestar. Pero lo que más importa tener presente, es que *la respuesta de todas tus preguntas se encuentra en tu propia sala*. Tu colección de discos o de CDs contiene la historia, la teoría y la práctica del jazz. Casi todos los grandes músicos de jazz de la época actual aprendieron casi todos sus «trucos» y casi todo sus conocimientos teóricos, por medio de escuchar, transcribir y analizar los temas y los solos de los discos. Deberás comenzar ya a aprender a transcribir, lo cual te parecerá díficil al principio, pero cuanto más lo hagas, más fácil se te hará.

Suerte, y no se te olvide practicar hoy.

[3] Charles Mingus, *Mingus Plays Piano*, Mobile Fidelity, 1964.
[4] Jack DeJohnette, *The Piano Album*, Landmark, 1985.
[5] Joe Chambers y Larry Young, *Double Exposure,* Muse, 1977.

Nota sobre la terminología y las cifras de los acordes

La mayoría de los músicos de jazz prefieren cifras abreviadas, que sean fáciles de leer. Significan una misma cosa, G7alt y

(♭13)
(♯11)
(♯9)
G7(♭9).

¿Cuál preferirías leer tú?

Para el principiante, el jazz parece ofrecer un conjunto aturdidor de cifras de acordes, pero pronto te darás cuenta de que no son más que varias maneras de escribir los mismos pocos acordes. No existe ninguna serie uniforme de cifras de acordes, pero la falta de una sola serie universal de cifras no es cosa mala. El jazz es un arte que vive, respira, crece y evoluciona constantemente, lo cual se refleja en su terminología cambiadiza.

Se puede cifrar un acorde de C mayor séptima como Cmay7, CM7, C$^{9}/_{6}$ o CΔ y todas las versiones significan más o menos la misma cosa. Muchos músicos de jazz lo cifran sencillamente como C. En este libro cifro un acorde de C mayor séptima como CΔ.

[Nota de la traductora:

Al igual que en el libro de Mark de jazz piano, en la versión en castellano de este libro se emplea la notación alfabética anglosajona, también llamada «cifrado americano» por ser más universalmente reconocida. Las correspondencias son las siguientes: Do=C, Re=D, Mi=E, Fa=F, Sol=G, La=A, Si=B.]

Un acorde de D menor séptima se puede cifrar como D-7, Dm7 o Dmi7. Yo prefiero el signo de menos, así: D-7.

El signo de más (+) (C7+11) y el signo de sostenido (♯) (C7♯11) significan lo mismo: Sube una nota (en este caso la onceava) en medio tono. En este libro utilizo el signo de ♯.

El signo de menos (-) (C7-9) y el signo de bemol (♭) (C7♭9) significan lo mismo: Baja una nota (en este caso la novena) en medio tono. Prefiero el signo de bemol.

La 4ª y la 11ª son una misma nota dentro de un acorde. A mí me gusta usar la 4ª en los acordes mayor y sus (CΔ♯4, Csus4) y la 11ª en los acordes de dominante y menor (C7♯11, C-11).

La 6ª y la 13ª son una misma nota dentro de un acorde. El uso común dicta que se use la 6ª en los acordes mayor y menor (C6, C-6) y la 13ª en los acordes de dominante (C7♭13).

Muchos acordes para piano y guitarra para los acordes de 7ª mayor no incluyen el intervalo de la 7ª mayor. En este libro se verá a veces la cifra «CΔ» sin que haya ninguna 7ª mayor en las voces dadas.

Utilizo números abreviados—tales como «3ª», «5ª», «7ª», etc.—para referirme a los *intervalos y las notas de un acorde específico*, como por ejemplo «la 5ª de un acorde de G7». Escribo el número en forma de palabra—como por ejemplo «tercero», «quinto», «séptimo»—para referirme a todo lo demás, como «el cuarto modo de C mayor», «el ciclo de quintas», «la séptima nota de la escala», etc.

Los músicos de jazz intercambian los términos «escala» y «modo» y yo haré lo mismo. Sí hago una distinción si se refiere al modo en relación a la escala de la que proviene, como por ejemplo «el modo D dórico de la escala de C mayor».

Todos los ejemplos de este libro están escritos en tono de concierto. Si tocas algún instrumento transpositor (de B♭ y de E♭), y si piensas tocar con la grabación original, no se te olvide que tienes que transportar. Los ejemplos tocados originalmente por instrumentos de la clave de Fa (trombón y bajo) se presentan en clave de Fa. Algunos ejemplos de piano se han transportado una octava más abajo para que no haya tantas líneas adicionales.

Glosario

acorde de barra (1) Tríada que se toca sobre una nota en el bajo que no sea la fundamental; (2) acorde de 7ª tocado sobre una nota del bajo que no forme parte del acorde; (3) tríada que se sobrepone a otra tríada. *Ver también* **policordes**.

acorde de sustitución acorde por el que se sustituye el acorde original.

acorde de tónica menor Acorde menor que no funciona como acorde de I sino como acorde de I menor.

acorde diatónico El acorde dentro de una tonalidad específica. C∆, D-7, Esus♭9, F∆♯4, G7 y Gsus son diatónicos a la tonalidad de C.

acorde doble disminuido Dos acordes de 7ª disminuida tocados a la vez, un acorde de ocho notas que abarca todas las notas de una escala disminuida

acorde medio-disminuido (1) Un acorde de 7ª menor con 5ª bemol; (2) el acorde construido del sexto modo de la escala menor melódica; (3) el acorde construido del séptimo modo de la escala mayor.

acorde *sus* Acorde de 7ª de dominante en el cual la 4ª no funciona como "nota vitanda".

acorde *sus*♭*9* Acorde *sus* que procede o del modo frigio de la escala mayor o del segundo modo de la escala menor melódica.

aire de doble tiempo (o sea, sensación) Se cambia el tiempo al doble de rápido, pero los cambios ocurren al tiempo original.

alteración (También conocida como nota alterada) La ♭9, ♯9, ♯11, ♭5, ♯5, ♭13 de un acorde.

***bag* (o sea, bolsa, también conocido como *bag of tricks*)** El repertorio de un músico de "trucos", movimientos, patrones, etc., muchas veces con referencia a un músico específico, e.g. "el *bag* de Jackie".

balada Tema a tiempo lento.

bebop Estilo revolucionario de jazz desarrollado a principios de los 40.

Bird Charlie Parker

blowing choruses los coros de un tema que se improvisan.

***break* (o sea, pausa o ruptura)** Ocurre generalmente al principio de un solo, cuando el solista toca solo y el resto del grupo mantiene silencio, por lo general durante 2, 4 u 8 compases. Uno de los *break* más formidables es el de Lee Morgan al principio de su solo en el tema "Locomotion" de John Coltrane en el álbum de Coltrane, *Blue Train*.

cadencia engañosa Un acorde de V grado se resuelve a un acorde distinto a una 5ª descendente.

cadenza Final improvisado y rubato de extensión sin determinar, tocada por el solista mientras el resto del grupo mantiene silencio.

cambios Los acordes de un tema.

***channel* (o sea, canal)** *Ver* **puente.**

***chart* (o sea, cuadro, esquema)** Arreglo, partitura, reparto de melodía.

***chops* (o sea, labios)** Técnica.

***chorus* (o sea, coro)** Ejecución de un tema, una vez.

ciclo de cuartas (también conocido como círculo de cuartas) Disposición en redondo de todas las 12 notas de la escala cromática. Al verse en sentido contrario al de las agujas del reloj, cada nota queda a una cuarta por encima de la nota anterior. Al verse en la dirección de las agujas del reloj, cada nota queda a una cuarta por debajo de la nota anterior. *Ver también* ciclo de quintas.

ciclo de quintas (también conocido como círculo de quintas) Disposición en redondo de todas las 12 notas de la escala cromática. Al verse en sentido contrario al de las agujas del reloj, cada nota queda a una quinta por debajo

de la nota anterior. Al verse en la dirección de las agujas del reloj, cada nota queda a una quinta por encima de la nota anterior. *Ver también* ciclo de cuartas.

clave patrón rítmico bicompasado en el cual se basa casi toda la música afrocubana.

de arriba Retomar el tema desde el principio.

Diz Dizzy Gillespie.

doble tiempo Se cambia el tiempo al doble de rápido, ocurriendo los cambios también el doble de rápido. (*Ver también* **aire de doble tiempo**)

***eights* (o *"trade eights")* o sea, intercambio de ocho compases** Dos músicos o más se turnan improvisando por ocho compases, por lo general durante unos dos coros después de los solos normales.

enarmónico Son enarmónicas dos notas que suenan igual pero tienen nombres diferentes, como C♭ y B, D♯ y E♭ o F♯ y G♭.

época del *swing* los años 30 y el jazz de dicha época.

escala de tonos enteros o completos escala que consta totalmente de tonos enteros o completos.

escala disminuida Escala en la que se alternan los tonos medios y enteros (o vice versa).

escala madre Escala de la cual proviene un modo.

escala menor natural *Ver* modo eólico.

extensiones Los grados 9º, 11º y 13º (también conocido como 6º) de un acorde.

fake book Libro de standards y temas originales de jazz, por lo general compuesto de solamente la melodía y las cifras de los acordes. Llámase así porque antes se refería al improvisar como *"faking"* o sea, fingir.

final Lo último de un tema, con frecuencia un arreglo especial.

forma *Ver forma de canción*.

forma de canción Uso de letras para las diferentes secciones de un tema (por lo general en segmentos de ocho compases), como "AABA", "ABC", etc.

***fours* (o *"trade fours")* intercambio de cuatro compases** Dos músicos o más se turnan improvisando por cuarto compases, por lo general durante unos dos coros después de los solos normales.

***free* (o *"play free"* o sea, tocar libremente)** Improvisar, por lo general sin cambios de acorde ni forma fija.

funky Telúrico, con alma, desde el corazón, no intelectual.

gig Bolo, guiso, empleo de un músico, sea en un club o concierto, una fiesta o una grabación.

Great American Song Book, The (Ver también ***Tin Pan Alley***) Las composiciones de George Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin, Duke Ellington, Billy Strayhorn, Jimmy Van Heusen, Jimmy McHugh, Hoagy Carmichael, etc.

groove El buen "ajuste" entre los miembros de una sección de ritmo que tocan bien juntos.

***head* (o sea, cabeza)** (1) La melodía compuesta y los cambios de un tema; (2) un tema compuesto por un músico de jazz basado en los cambios de un standard; (3) la primera repetición de la melodía de un tema, antes de empezar a tocarse los solos.

interludio Sección de un tema, tocada por lo general entre la cabeza y los solos o entre solistas.

***in the pocket* (o sea, en la tronera)** Se dice cuando la música está rítmicamente en onda.

intro Sección de introducción antes de tocarse un tema, muchas veces improvisada.

jam session* (se usa también como verbo, *"to jam") Descarga, reunión informal de músicos para tocar juntos.

jazz latino Fusión de jazz y música afrocubana.

***kicks* (o sea, patadas)** Golpes rítmicos específicos tocados por la sección de ritmo.

***lay back* (o sea, relajarse)** Relajarse, tocar en el tiempo débil del compás.

***lay out* (o sea, quedarse afuera)** No tocar.

***lick* (o sea, leve paliza)** Frase improvisada que forma parte del repertorio común del jazz, muchas veces

perteneciente a un músico específico, e.g. "un *lick* de Joe Henderson".

memoria digital Memoria interiorizada en los músculos de la sensación de un acorde, "truco", frase, patron, etc. Es un término utilizado por los pianistas principalmente, pero se aplica a todos los instrumentos.

modo Escala de siete notas formada comenzando en cualquiera de las siete notas de una escala mayor o menor melódica.

modo alterado El modo séptimo de la escala menor melódica.

modo dórico El segundo modo de la escala mayor; también el acorde que proviene del mismo modo.

modo eólico El quinto modo de la escala mayor, también conocido como escala menor natural.

modo frigio Tercer modo de la escala mayor; también el acorde que proviene del mismo modo.

modo jónico El primer modo de la escala mayor.

modo lidio El cuarto modo de la escala mayor; también el acorde que proviene del mismo modo.

modo lidio aumentado El tercer modo de la escala menor melódica; también el acorde que proviene del mismo modo.

modo lidio dominante El cuarto modo de la escala menor melódica; también el acorde que proviene del mismo modo.

modo locrio El séptimo modo de la escala mayor.

modo mixolidio El quinto modo de la escala mayor.

nota "vitanda" Nota de la escala de un acorde que suena disonante al tocarse juntamente con el acorde. Se aplica el término por lo general a la 4ª de un acorde mayor y a la 11ª de un acorde dominante.

nota pedal Nota, por lo general en el bajo, que queda fija, sobre la cual se toca un acorde o una serie de acordes.

notas en común Notas que se encuentran en los acordes y/o las escalas de dos o más acordes consecutivos.

original Tema escrito por un miembro de la banda, muchas veces parte de un anuncio desde el escenario, como "Ahora vamos a tocar un tema original de..."

***out chorus/"out head"* (o sea, coro o cabeza de salida)** Última repetición de la melodía de un tema.

***outside* (o sea, afuera)** El tocar notas que no forman parte de los cambios (a diferencia de notas equivocadas, y suponiéndose que suenen bien).

paralelismo Acordes o voces de los acordes que se mueven por movimientos paralelos.

policordes Dos acordes o más tocados al mismo tiempo.

politonalidad Tocar en más de una tonalidad a la vez.

progresión menor de II-V-I Progresión de II-V-I en tono menor, como Dø, G7alt, C-Δ.

puente La sección "B" de un tema, por lo general en un tema de AABA o ABA. A veces se denomina *channel* en inglés.

reparto de melodía Una partitura que lleva por lo general solamente la melodía y las cifras de acordes de un tema.

"Rhythm" changes Cambios de acordes basados en el tema de George Gershwin, "I've Got Rhythm".

riff Figura repetida en los instrumentos de viento, por lo general detrás de un solo.

***"right on it"* (o sea, justo encima)** Nada de intro; se empieza tocando en la cabeza.

rubato Manera de tocar sin tiempo fijo.

secuencia Frase o motivo repetido en otra tonalidad. La frase repetida no tiene que disponer de exactamente la misma estructura interválica, pero sí tiene el mismo contorno que el motivo original.

shed (Ver *woodshed*)

***shout chorus* (o sea, coro de gritos)** Coro arreglado específicamente para tocarse por regla general entre el último solo y el coro *out* (último).

***sit in, sitting in* (o sea, sentarse con los demás)** Se dice cuando un músico que no sea miembro regular de una banda se junta a tocar en ella.

***solo, soloing* (o sea, tocar solo)** Improvisar sobre el tema.

solos La sección improvisada de un tema.

standard Tema popular con músicos de jazz, compuesto, por regla general, por un compositor fuera del jazz (George Gershwin, Cole Porter, etc.). Muchos de los temas de Duke Ellington y Billy Strayhorn también se consideran como standards.

***stop-time* (o sea, tiempo parado)** Generalmente durante un solo, la sección de ritmo toca sólo en el primer tiempo de cada dos o cada cuatro compases. A veces una figura de *stop-time* lleva dos o más *kicks.* Uno de los mejores solos de stop-time es el de Sonny Rollins en el tema de Vincent Youmans, "I Know That You Know", del álbum de Dizzy Gillespie-Sonny Stitt-Sonny Rollins, *Sonny Side Up.*

***straight ahead* (o sea hacia adelante, recto)** Tocar con sensación de *swing*.

***straight 8ths* (o sea, corcheas justas)** Tocar las corcheas con sensación rítmicamente igual, "tiempo de marcha" y no de *swing*. La mayoría de la música latina se toca así.

***stroll* (o sea, paseo)** Sección de solo en la cual, a indicación del solista, el pianista o la sección entera de ritmo deja de tocar por un rato. (Ver *lay out.*)

sustituto tritonal Sustitución de un acorde de V o de una progresión de II-V por otro acorde o progresión a un trítono de distancia.

***tag* (o sea, rabito)** Sección improvisada al final del *out chorus,* muchas veces repetida por tiempo indefinido.

***take it out* (o sea, sacarlo, ponerle fin)** Señal del director de la banda de tocar el *out head (*Ver *out chorus*).

Tin Pan Alley* (o sea, callejón de sartenes) (Ver también *Great American Song Book, The) Término aplicado al negocio editorial de la música popular norteamericana, acuñado a fines del siglo XIX por el escritor Monroe Rosenfeld, a raíz de la impresión causada por el estrépito metálico que producía la turba de pianistas dispersos por la calle West 28 de la ciudad de Nueva York, disputándose todos por la atención de los editores.[1]

***top* (o sea la parte de arriba)** Principio de un tema.

***train wreck* (o sea, accidente de tren, desastre)** Lo que ocurre cuando todo se echa a perder; a alguien se le olvida repetir una sección, o salta el puente, o se equivoca de ritmo, etc.

'Trane John Coltrane

trítono Intervalo que consta de tres tonos enteros y que ocurre con más frecuencia entre la 3ª y la 7ª de un acorde de 7ª de dominante.

***turnaround* (o sea, vuelta)** Progresión de acordes que se da (1) al final de una sección repetida de un tema, que conduce a la repetición; (2) final del tema, que conduce a la cabeza.

***up* (o sea, arriba)** Tiempo rápido.

vamp (1) figura en ostinato tocada por la sección rítmica; (2) breve repetición de una secuencia de acordes.

***"vamp 'til cue"* (o sea, seguir tocando el *vamp* hasta la señal)** Seguir tocando el *vamp* hasta recibir una señal de seguir.

***verse* (o sea, verso)** Prólogo o introducción escrita específicamente para una balada, muchas veces tocada o cantada de modo rubato, como por ejemplo el *verse* del tema de Billy Strayhorn, "Lush Life".

voces de mano izquierda Acordes sin fundamental dispuestos para la mano izquierda, originalmente formulados por los pianistas Red Garland, Bill Evans y Wynton Kelly.

***voicing* (o sea, disposición de voces)** Disposición de las notas de un acorde, generalmente para piano o guitarra, muchas veces en posición no fundamental.

***woodshed* (también *'shed)* (o sea, leñera)** Encerrarse uno, aislarse del mundo para practicar bien largo y duro, como meterse en una leñera por mucho rato.

***"You'll hear it"* (o sea, "Ya lo oirás")** Frase pronunciada por el músico que anuncia el tema a otro que no está muy seguro de los cambios.

[1] Ver David A. Jasen, *Encyclopedia of Tin Pan Alley*, Taylor & Francis Books Ltd., New York, 2003.

PARTE I
Teoría: Acordes y Escalas

CAPÍTULO UNO Teoría básica 3

Tabla de intervalos 4
Inversión de intervalos 12
Tríadas 13

CAPÍTULO DOS La escala mayor y la progresión de II-V-I 15

Los modos de la escala mayor 16
El modo jónico y el acorde de 7ª mayor 17
El modo dórico y el acorde de 7ª menor 18
El modo mixolidio y el acorde de 7ª dominante 18
La progresión de II-V-I 19
Conducción de voces 22
El ciclo de quintas 23
Otras progresiones de acordes comunes 24
V de V 24
I-VI-II-V 25
III-VI-II-V 26
I-II-III-IV y el modo lidio 27
I-IV 28
El modo locrio y el acorde semidisminuido 29
El jazz modal 29

CAPÍTULO TRES Teoría de los acordes/de las escalas 31

El porqué de las escalas 31
Armonía de la escala mayor 33
El modo jónico y el acorde de 7ª mayor 35
El modo dórico y el acorde de 7ª menor 36
El modo mixolidio y el acorde de 7ª dominante 36
Notas "vitandas" 37
El modo lidio y el acorde de 7ª mayor$^{\#4}$ 39
El modo mixolidio y el acorde ***sus*** 43
El modo frigio y el acorde de ***sus***$^{9\flat}$ 48

El modo eólico 52
El modo locrio y el acorde semidisminuido 54
Dominando la progresión de II-V-I 55
La armonía de la escala menor melódica 55
El acorde menor-mayor 58
El acorde *sus*$^{\flat 9}$ 60
El acorde lidio aumentado 62
El acorde lidio dominante 64
El quinto modo de la escala menor melódica 66
El acorde semidisminuido 67
El acorde de dominante alterado 70
Intercambiabilidad de acordes de la armonía menor melódica 72
El piano es un instrumento de colores 74
Las progresiones de II-V-I y II-V menor 75
Notas "características" de la escala menor melódica 77
Armonía de la escala disminuida 78
¿Qué es la escala disminuida? 78
La escala disminuida de semitonos/tonos y el acorde de V7$^{\flat 9}$ 81
La escala disminuida de tonos/semitonos y el acorde disminuido 84
Algunas sugerencias prácticas 88
Armonía de la escala de tonos enteros 89

CAPÍTULO CUATRO Cómo practicar las escalas 95

CAPÍTULO CINCO Los acordes de barra 103
¿Qué son los acordes de barra? 103
Los acordes de barra y las escalas 110

Capítulo Uno
Teoría básica

- *Los intervalos*
- *Inversión de intervalos*
- *Las tríadas*

Intervalos

Así como los átomos forman la base de la construcción de la materia, los intervalos son la base de la melodía y de la armonía. Como definición del intervalo, ofrezco "espacio entre dos notas". El **ejemplo 1-1** demuestra todos los intervalos, desde el más pequeño, el semitono/segunda menor, hasta la octava, todos basados en C central. El término más común se incluye encima de cada intervalo, con los términos alternativos demostrados debajo de cada intervalo.

Ejemplo 1-1

En la tabla siguiente se dan todos los intervalos, tanto ascendentes como descendentes, tal como se dan en los temas del repertorio corriente de jazz. A menos que se indique contrariamente, el intervalo en cuestión consta de las dos primeras notas melódicas del tema. Ponte a *cantar* cada intervalo, tocándolo después en tu instrumento. Si puedes cantar bien un intervalo, verás que es más fácil de oir cuando lo toques. En las notas al pie de la página se dan unas buenas grabaciones de los temas ejemplificados—en muchos casos la grabación original.

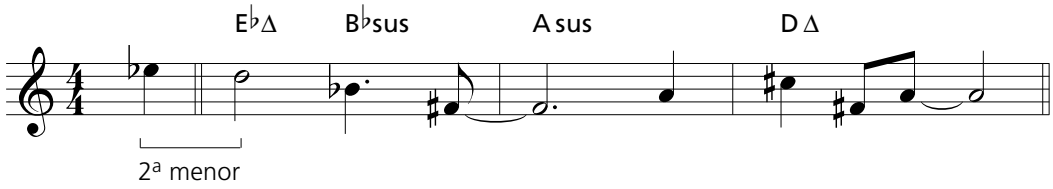
Tabla de intervalos

▲ *2ª menor ascendente*

"Blue Monk"[1] de Thelonious Monk

▼ *2ª menor descendente*

"Bolivia"[2], de Cedar Walton



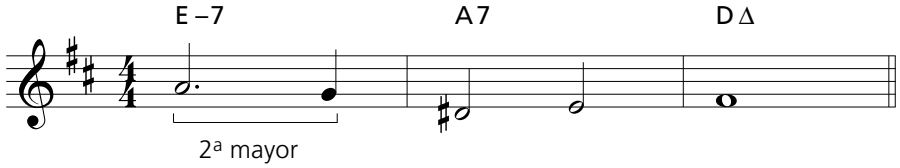
[1] Thelonious Monk, *Thelonious in Action*, Fantasy, 1958.
[2] Cedar Walton, *Eastern Rebellion*, Impulse, 1975.

▲ *2ª mayor ascendente*

"Four"[3] de Miles Davis

▼ *2ª mayor descendente*

"Tune-Up"[4] de Miles Davis

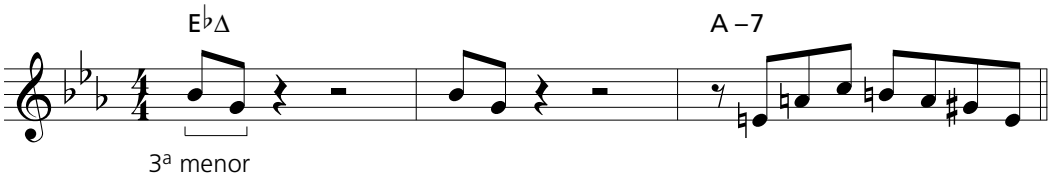


▲ *3ª menor ascendente*

"Confirmation"[5] de Charlie Parker

▼ *3ª menor descendente*

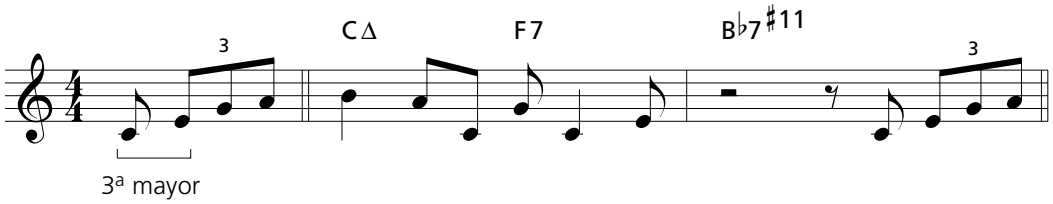
"Groovin' High"[6] de Dizzy Gillespie



[3] Miles Davis, *Workin',* Prestige, 1956.
[4] Miles Davis, *Cookin'*, Prestige, 1956.
[5] Charlie Parker, *Bird At The Roost*, Savoy, 1949.
[6] Íbid.

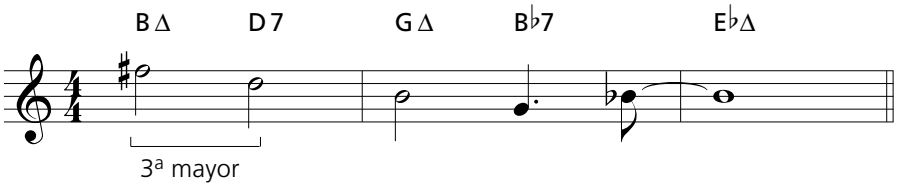
▲ *3ª mayor ascendente*

"Monk's Dream"[7] de Thelonious Monk



▼ *3ª mayor descendente*

"Giant Steps"[8] de John Coltrane

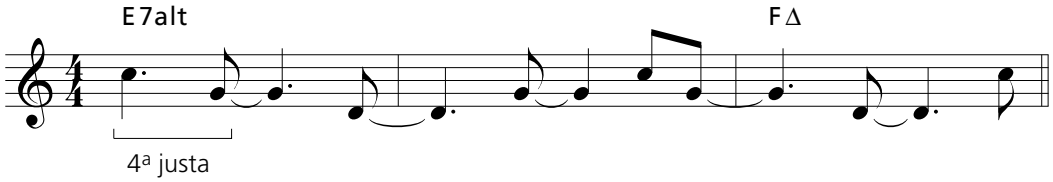


▲ *4ª justa ascendente*

"Jordu"[9] de Duke Jordan

▼ *4ª justa descendente*

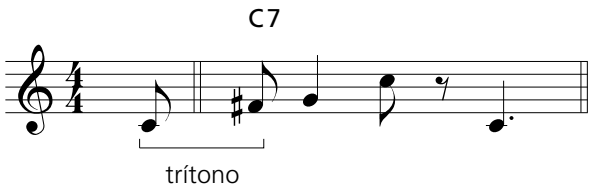
"ESP"[10] de Wayne Shorter



[7] Thelonious Monk, *Monk's Dream*, Columbia, 1962.
[8] John Coltrane, *Giant Steps*, Atlantic, 1959.
[9] Clifford Brown And Max Roach, *Jordu*, Emarcy, 1954.
[10] Miles Davis, *ESP,* Columbia, 1965.

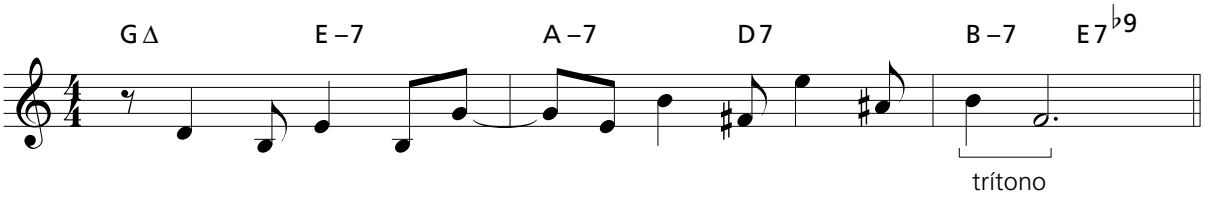
▲ *trítono ascendente*

"Isotope"[11] de Joe Henderson



▼ *trítono descendente*

Tercer compás del puente de "Sophisticated Lady"[12] de Duke Ellington.

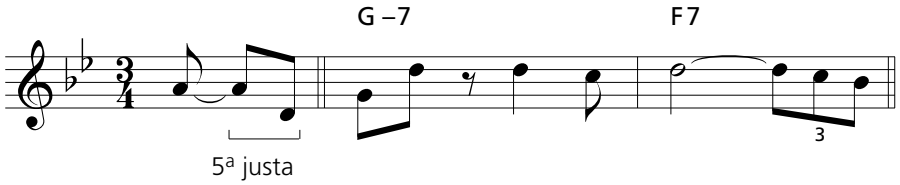


▲ *5ª justa ascendente*

"Bag's Groove"[13] de Milt Jackson

▼ *5ª justa descendente*

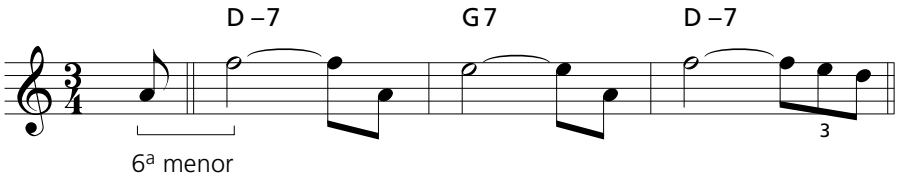
"Katrina Ballerina"[14] de Woody Shaw



[11] Joe Henderson, *Power To The People*, Milestone, 1969.
[12] Duke Ellington y Ray Brown, *This One's For Blanton*, Pablo, 1973.
[13] *Miles Davis And The Modern Jazz Giants*, Prestige, 1954.
[14] Woody Shaw, *United*, Columbia, 1981.

▲ *6ª menor ascendente*

"In A Capricornian Way"[15] de Woody Shaw

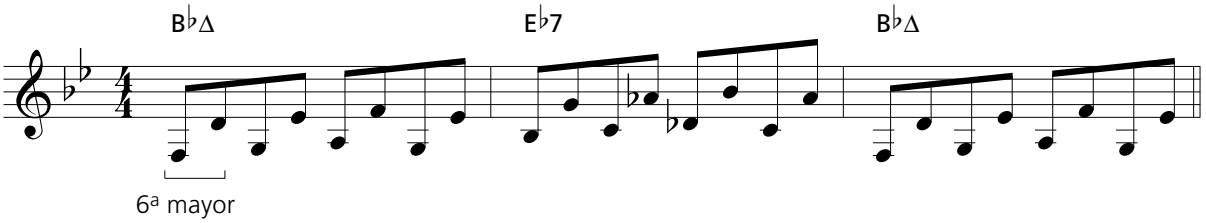


▼ *6ª menor descendente*

Segundo compás de "Serenity"[16] de Joe Henderson

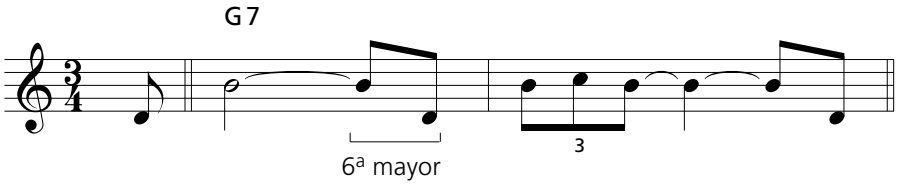
▲ *6ª mayor ascendente*

"Misterioso"[17] de Thelonious Monk



▼ *6ª mayor descendente*

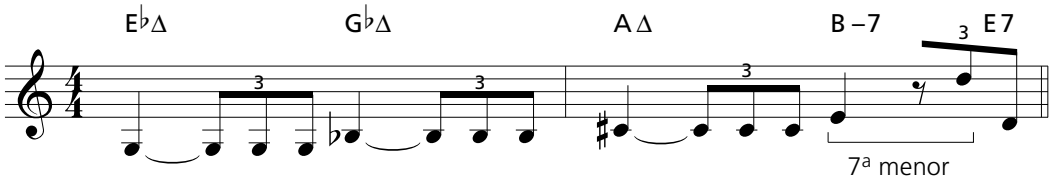
"All Blues"[18] de Miles Davis



[15] Woody Shaw, *Stepping Stones*, Columbia, 1978.
[16] Joe Henderson, *In'n Out,* Blue Note, 1964.
[17] Thelonious Monk, *Live At The Jazz Workshop*, Columbia 1964.
[18] Miles Davis, *Kind Of Blue,* Columbia, 1959.

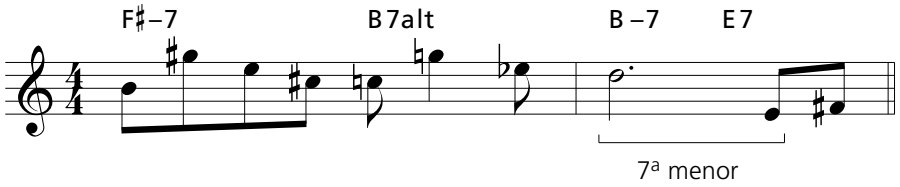
▲ *7ª menor ascendente*

Último compás del puente de "Aisha"[19] de McCoy Tyner



▼ *7ª menor descendente*

Cuarto compás del puente de "Chelsea Bridge"[20]

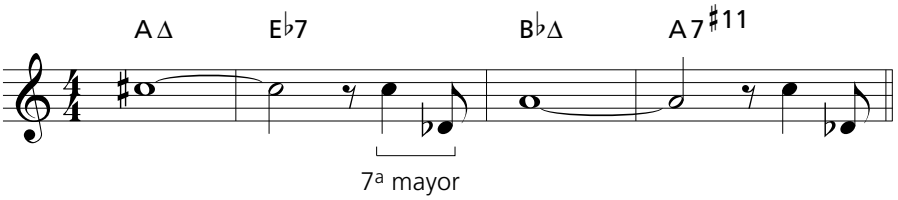


▲ *7ª mayor ascendente*

Segunda y tercera notas de "Serenity"[21] de Joe Henderson

▼ *7ª mayor descendente*

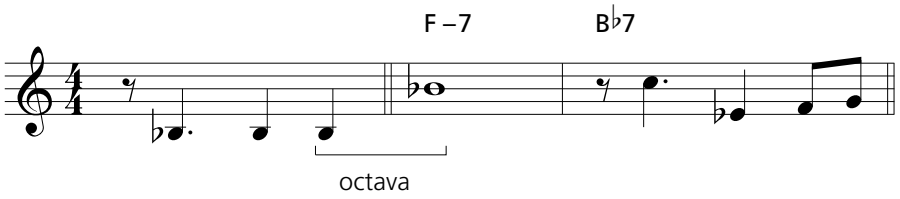
"Lady Day"[22] de Wayne Shorter



[19] John Coltrane *Olé*, Atlantic, 1961.
[20] Joe Henderson, *The Kicker*, Milestone, 1967
[21] Joe Henderson, *In'n Out*, Blue Note, 1964.
[22] Wayne Shorter, *The Soothsayer*, Blue Note, 1965.

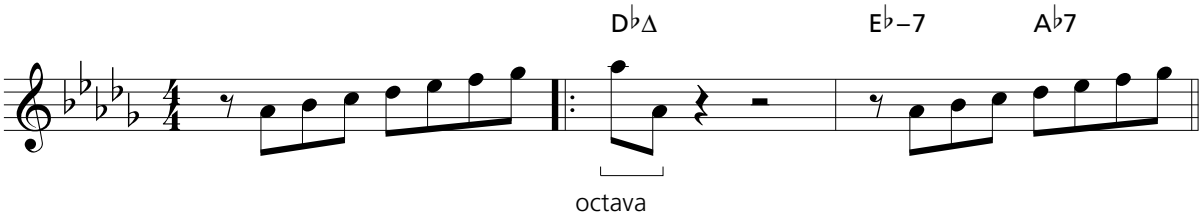
▲ *octava ascendente*

"Del Sasser"[23] de Sam Jones



▼ *octava descendente*

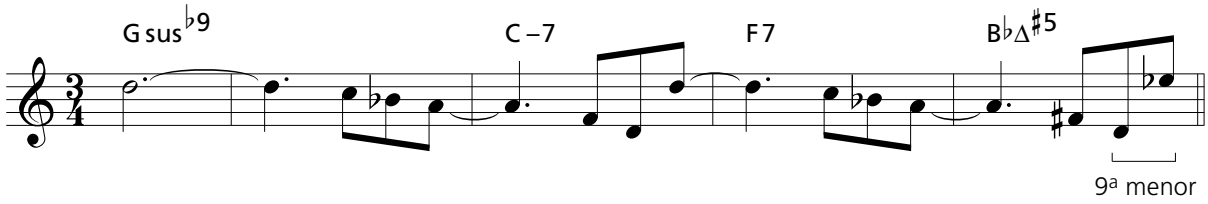
"Philly Mignon"[24] de Freddie Hubbard



Se dan con muy poca frecuencia en los temas de jazz los intervalos mayores que una octava, pero pongo unos ejemplos a continuación:

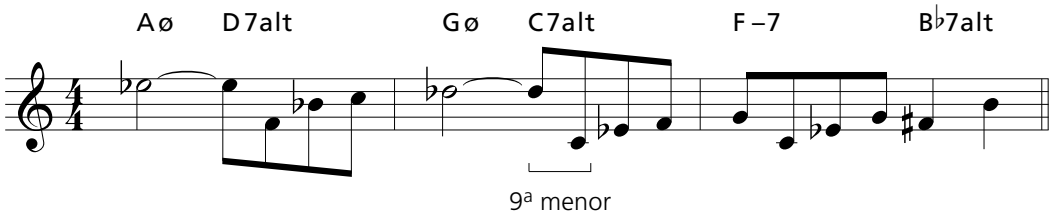
▲ *9ª menor ascendente*

Compás 11 del puente de "Wild Flower"[25] de Wayne Shorter



▼ *9ª menor descendente*

Compás 18 de "I Remember Clifford"[26] de Benny Golson



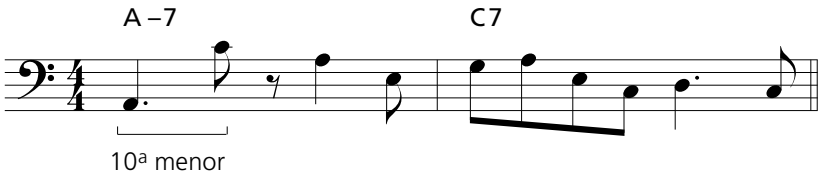
[23] Cannonball Adderly, *Them Dirty Blues*, Riverside, 1960.
[24] Freddie Hubbard, *Here To Stay*, Blue Note, 1961.
[25] Wayne Shorter, *Speak No Evil*, Blue Note, 1964.
[26] The Jazztet, *Meet The Jazztet*, Argo, 1960.

▲ *9ª mayor ascendente*

Particella del bajo, intro de "No Me Esqueça"[27] de Joe Henderson

▲ *10ª menor ascendente*

Particella del bajo, quinto compás, intro de "No Me Esqueça"[28] de Joe Henderson

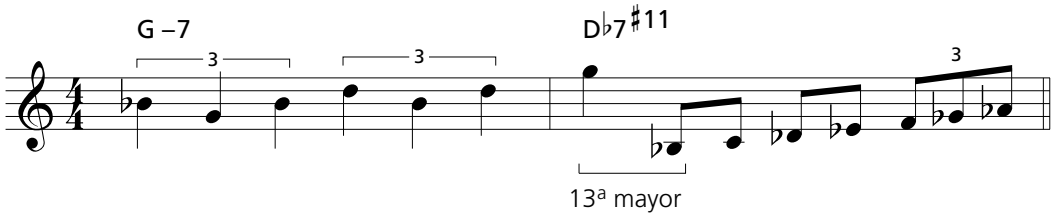


▼ *11ª descendente*

Compás 15 de "Inner Urge"[29] de Joe Henderson

▼ *13ª mayor descendente*

Compás 24 de "Chelsea Bridge"[30] de Billy Strayhorn



[27] Joe Henderson, *Page One,* Blue Note, 1963 (Titulado también "Recordame").
[28] *Íbid*.
[29] Joe Henderson, *Inner Urge*, Blue Note, 1964.
[30] Joe Henderson, *The Kicker*, Milestone, 1967.

Inversión de intervalos

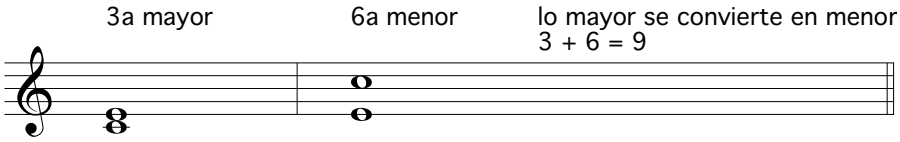
Es sumamente importante que todo músico de jazz tenga la capacidad de *invertir* los intervalos, sobre todo al transportar.[31] Si te toca transportar un tema "una 6ª mayor hacia arriba" de repente, te saldrá más fácil si lo transportas "una 3ª menor hacia abajo" que viene a ser lo mismo y una 3ª te queda más cerca que una 6ª. O sea, que te hace falta saber que una 6ª mayor se invierte a una 3ª menor. Al invertir un intervalo, se toma la nota más baja y se la coloca arriba, o vice-versa, resultando en un nuevo intervalo. Son sencillas las reglas para invertir intervalos, como se verá:

Al invertir un intervalo

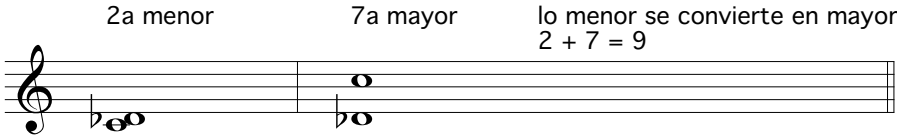
- El intervalo mayor se convierte en menor
- El intervalo menor se convierte en mayor
- El intervalo justo queda como tal
- El trítono queda como tal [32]

y el intervalo viejo y el nuevo siempre suman nueve.

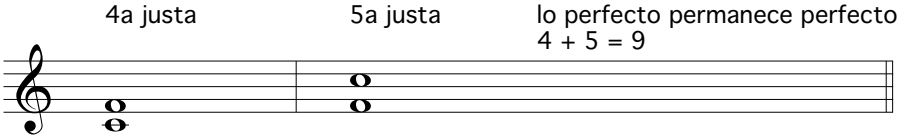
Ejemplo 1-2



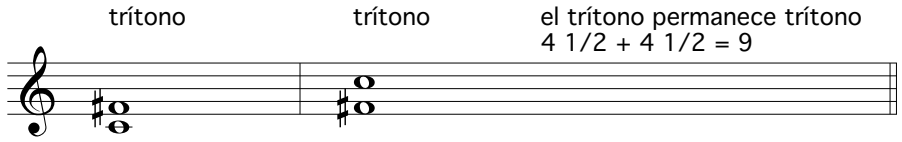
Ejemplo 1-3



Ejemplo 1-4



Ejemplo 1-5



Mira el **ejemplo 1-2**. Si inviertes una 3ª mayor, C con E en posición superior, se convierte en E con C en posición superior, una 6ª menor. Lo mayor se convierte en menor y tres más seis suman nueve. En el **ejemplo 1-3**, una 2ª menor se invierte a una 7ª mayor. Lo menor se convierte en mayor y dos más siete suman nueve. En el **ejemplo 1-4**, una 4ª justa se convierte en 5ª justa. Lo justo permanece justo y cuatro con cinco suman nueve. En el **ejemplo 1-5**, un trítono se invierte en otro trítono. Como el trítono queda justamente entre la 4ª y la 5ª, se le podría llamar intervalo de "cuatro y medio", luego cuatro y medio más cuatro y medio suman nueve.

Para interiorizar de veras estos datos y poder oír mentalmente el sonido de todos los intervalos, debieras cantarlos como parte de tu rutina diaria de estudios. No necesitas tu instrumento para hacer esto (a menos que seas cantante, claro), entonces

[31] Cambiar de una tonalidad a otra.

[32] Y si utilizas los términos "aumentado" y "disminuido" como se ve en el **ejemplo 1-1**, el intervalo aumentado se convierte en disminuido y el disminuido en aumentado.

puedes hacer ejercicio en la ducha, en el coche o dondequiera que te parezca. Además, debes acostumbrarte a cantar con tus discos favoritos—cabezas, melodías, solos, etc., de standards, bebop y otros temas de jazz. Al hacerlo, trata de identificar los intervalos específicos. Todo esto forma parte de lo que se llama *entrenamiento del oído*. Si se ofrece un curso de entrenamiento del oído cerca de tu casa, ¡inscríbete! También existen unas buenas cintas de entrenamiento del oído.[33] Te hace falta entrenarte el oído, pues el crear un buen solo consta principalmente de tocar en tu instrumento lo que oigas mentalmente.

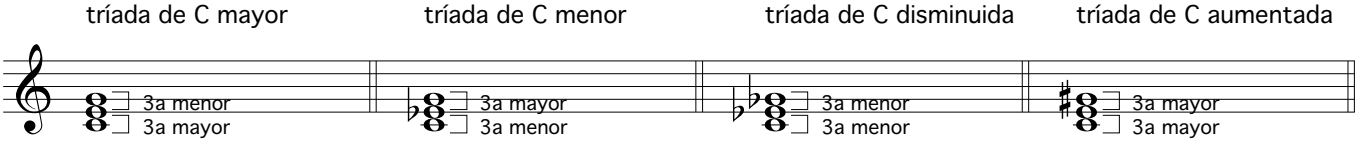
Tríadas

Se pueden tocar los intervalos por separado y también en combinaciones. Por ejemplo, si superpones dos 3as una encima de la otra, se forma una tríada. Existen cuatro combinaciones posibles y cada una forma una tríada distinta:

- Una 3ª mayor con 3ª menor superpuesta forma una tríada mayor.
- Una 3ª menor con una 3ª mayor superpuesta forma una tríada menor.
- Dos 3as menores forman una tríada disminuida.
- Dos 3as mayores forman una tríada aumentada.

En el **ejemplo 1-6** se ven las cuatro tríadas.

Ejemplo 1-6

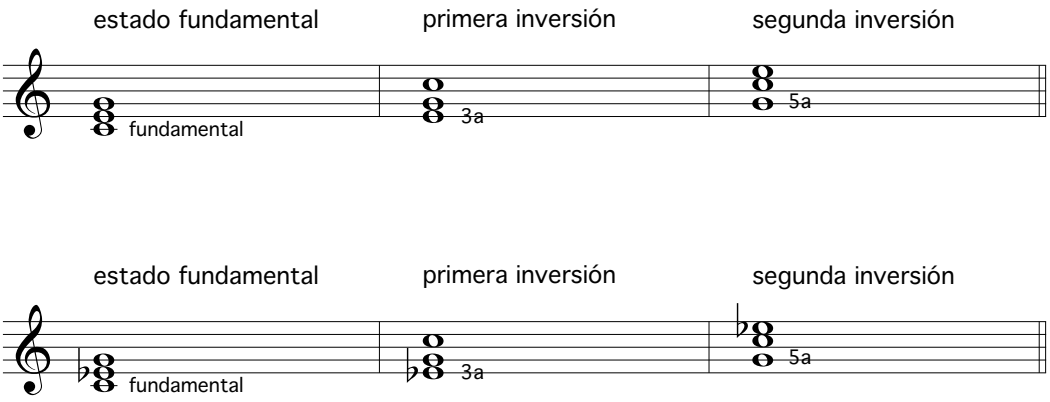


Toca en el piano cada tríada. Escucha y toma nota del efecto emotivo de cada tríada. En la música para la TV, el cine y el teatro, se utiliza muchas veces la armonía para ensalzar el contenido emotivo de una escena. Una tríada mayor puede sonar a felicidad, fuerza o triunfo. Una tríada menor puede sonar triste, pensativa o trágica. Una tríada disminuida con frecuencia sugiere tensión o agitación. Una tríada aumentada tiene una cualidad flotante, nebulosa, que puede sugerir embrujo—como Bambi que sale de la bruma al amanecer (¡en serio!)

[33] Jamey Aebersold, *Jazz Ear Training.* Arman Donelian, *Training The Ear*. David Baker, *A New Approach To Ear Training*.

Aunque todos estos recursos musicales se hayan convertido en cliché, todavía funcionan; de otra forma los compositores, inclusive los de jazz, no seguirían utilizándolos. No es por casualidad que temas como "I Remember Clifford"[34] de Benny Golson, "Django"[35] de John Lewis y "Nature Boy"[36] de Eben Ahbez se hayan compuesto en tonalidad menor, ni que "In A Mist"[37] de Bix Beiderbeck utilice acordes aumentados. Cuando tocas, despiertas una respuesta emotiva en el público, en tus compañeros músicos y en ti mismo. Estate siempre consciente de ello.

Ejemplo 1-7



Las tríadas se invierten con frecuencia. Una *inversión* es un acorde con una nota distinta a la fundamental abajo. El **ejemplo 1-7** demuestra una tríada de C mayor y una tríada de C menor en sus tres estados posibles:

- Estado fundamental, con la fundamental en el bajo.
- Primera inversión, con la 3ª en el bajo.
- Segunda inversión, con la 5ª en el bajo.

Ahora estamos listos para pasar a la progresión de II-V-I, la progresión de acordes básica del jazz.

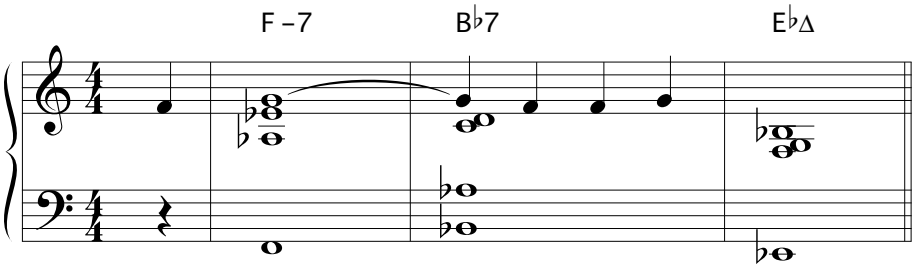
[34] The Jazztet, *Meet The Jazztet*, Argo, 1960.
[35] Grant Green, *Idle Moments*, Blue Note, 1963.
[36] John Coltrane, *The John Coltrane Quartet Plays*, MCA/Impulse, 1965.
[37] Freddie Hubbard, *Sky Dive*, CTI, 1972.

CAPÍTULO DOS

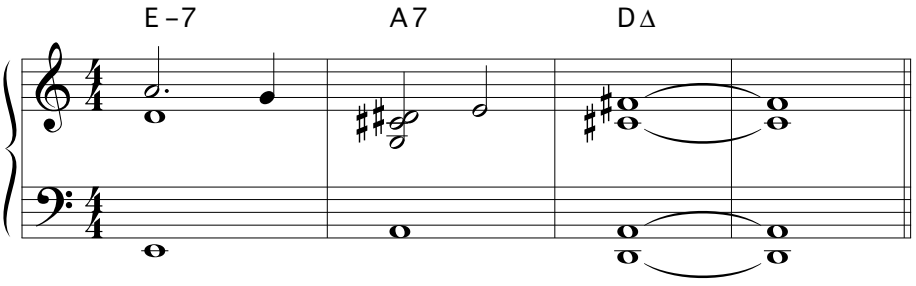
La escala mayor y la progresión de II-V-I

- *Modos de la escala mayor*
- *La progresión de II-V-I*
- *Conducción de voces*
- *El ciclo de quintas*
- *Otras progresiones comunes de acordes*
- *El modo locrio y el acorde semidisminuido*
- *El jazz modal*

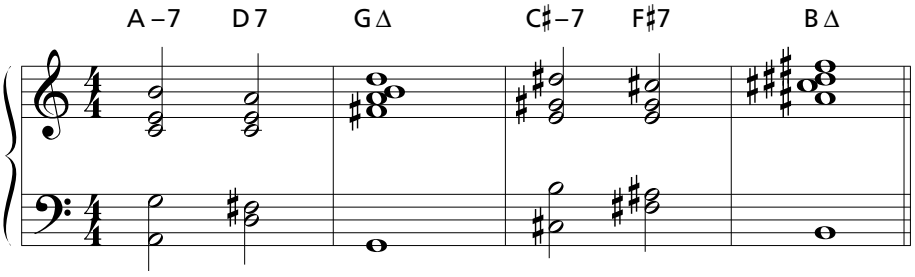
Ejemplo 2-1



Ejemplo 2-2



Ejemplo 2-3



Ponte a tocar la música demostrada en los tres primeros ejemplos y oirás el sonido de la progresión de II-V-I.[1] El **ejemplo 2-1** representa una progresión de II-V-I en la tonalidad de E♭ de "Stella By Starlight"[2] de Victor Young. El **ejemplo 2-2** es una progresión de II-V-I en la tonalidad de D de "Tune Up"[3] de Miles Davis. El **ejemplo 2-3** demuestra dos progresiones de II-V-I de "Giant Steps"[4], la primera en la tonalidad de G y la segundo en la tonalidad de B.

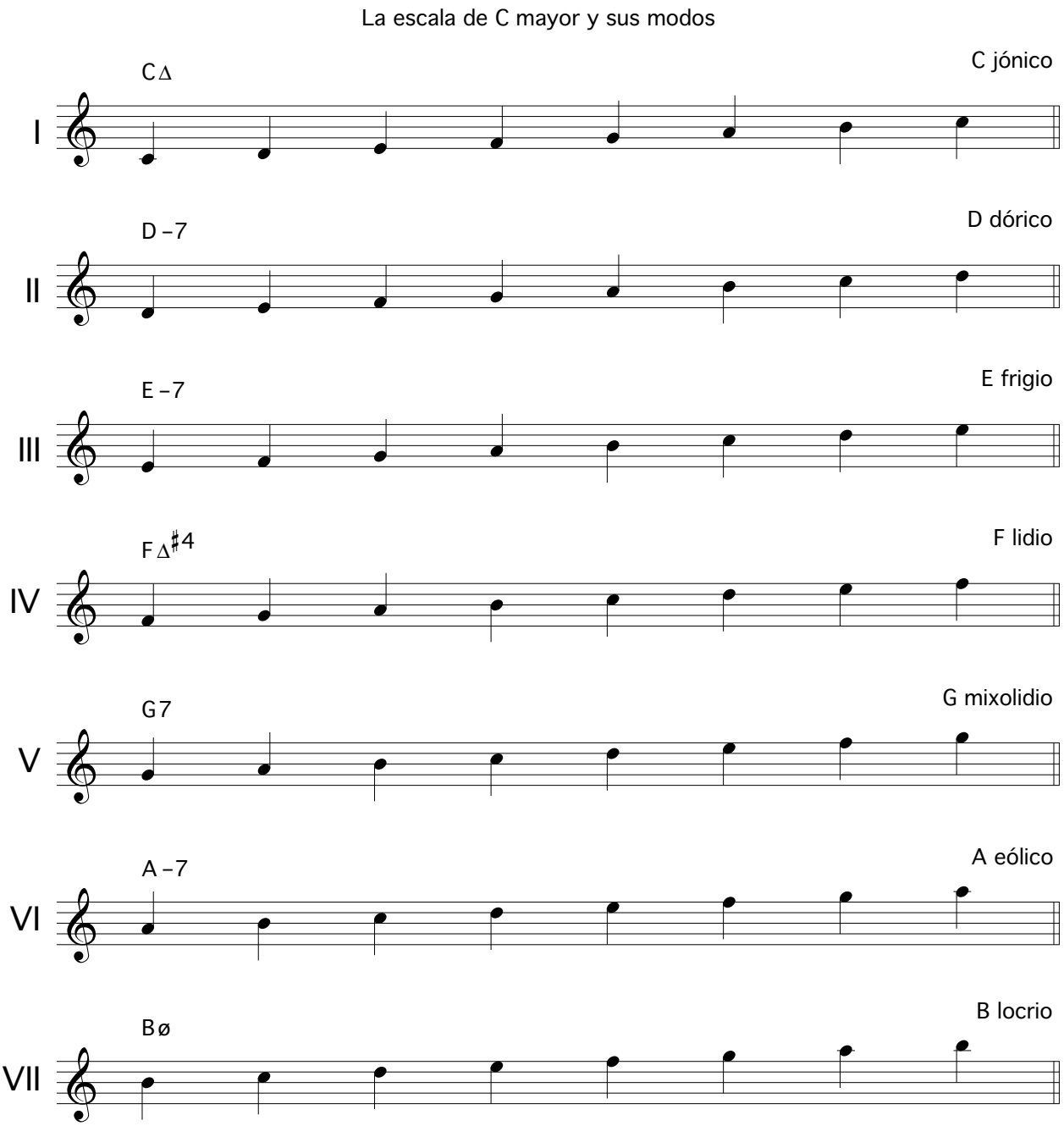
Hay cantidad de progresiones de acordes, siendo la de II-V-I la más común entre los músicos de jazz. La fuente original de los acordes de II, V y I grado son los modos de la escala mayor.

[1] A veces se nota como II-V7-I.
[2] Miles Davis, *The Complete 1964 Concert*, Columbia.
[3] Miles Davis, *Cookin'*, Prestige, 1956.
[4] John Coltrane, *Giant Steps*, Atlantic, 1959.

Los modos de la escala mayor

El **ejemplo 2-4** demuestra la escala de C mayor y todos sus modos. Piensa en los modos de esta forma: La escala de C mayor dispone de siete notas diferentes y puedes tocar la escala empezando en cualquiera de estas siete notas. Quiere decir que existen en realidad siete escalas de C mayor distintas—una que empieza con C, otra con D, otra con E, otra con F, y así sucesivamente hasta B. Cada modo tiene un nombre griego, que se pone a la derecha de cada modo. Los números romanos de I a

Ejemplo 2-4



VII que se ven a la izquierda de cada modo corresponden al nombre del modo colocado a la derecha, o sea, I representa el jónico, II el dórico, III el frigio, etc. *Y es así en todas las tonalidades mayores.*

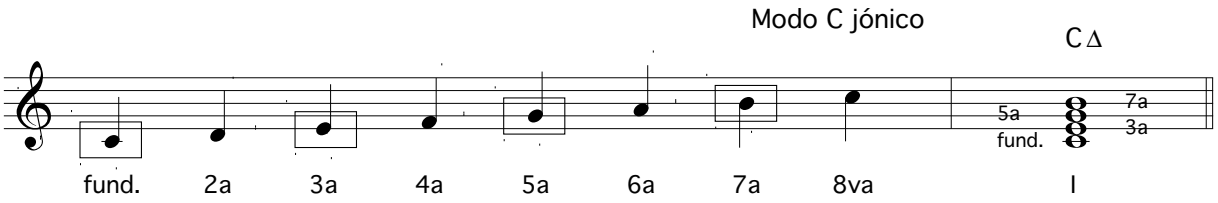
Los nombres de los modos griegos no son nada esotéricos; son términos que utilizan los músicos de jazz todos los días. Por ejemplo, se puede escuchar semejante conversación:

Primer músico: "¿Cuál es el acorde del segundo compás?"
Segundo músico: "F lidio."

El modo jónico y el acorde de 7ª mayor

De los modos proceden los *acordes de séptima*. Se construyen los acordes de séptima tocando cada dos notas de cada modo, como se ve en el **ejemplo 2-5**.

Ejemplo 2-5



"Cada dos notas" serán la fundamental, 3ª, 5ª y 7ª del acorde resultante. Estas notas se denominan *tonos de acordes*, pues definen la cualidad –sea mayor, menor, dominante—de cada acorde de séptima.

En el modo jónico de la escala de C mayor demostrada aquí, se encasillan cada dos notas, de manera que las notas encasilladas formen el acorde de séptima demostrado a la derecha. Las notas encasilladas son las notas primera, tercera, quinta y séptima del modo y también son la fundamental, 3ª, 5ª y 7ª del acorde.

El **ejemplo 2-6** demuestra un acorde de C 7ª mayor. Una cifra común de este acorde es el triángulo, así: CΔ.[5] Este acorde se denomina "7ª mayor" por la relación interválica entre la fundamental del acorde y los grados 3º y 7º. *Los acordes de 7ª mayor tienen una 3ª mayor, una 5ª justa y una 7ª mayor.* Como este acorde se construye a base del primer modo, se le denomina acorde de I grado.

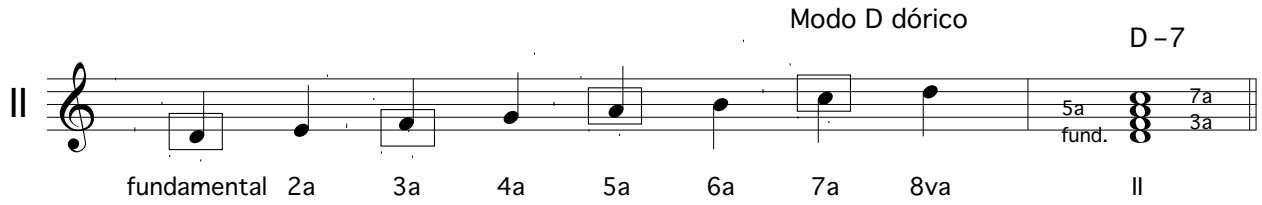
Ejemplo 2-6

[5] Unas cifras alternativas comunes son C, CΔ7, C maj7 y CM7. Se utilizan las cifras C6 y C9/6 de manera intercambiable con CΔ, aunque son un poco distintas.

El modo dórico y el acorde de 7ª menor

El modo segundo o dórico de la escala de C mayor corre de D a D, como se ve en el **ejemplo 2-7**. Las notas encasilladas—la primera, tercera, quinta y séptima de este

Ejemplo 2-7



modo—forman de nuevo un acorde, en este caso el acorde de D7ª menor demostrado a la derecha.

El **ejemplo 2-8** demuestra un acorde de D menor 7ª. La cifra más común de este acorde es el guión, entonces este acorde se nota así: D-7.[6] Este acorde se denomina "menor 7ª" por las relaciones interválicas entre la fundamental del acorde y los grados 3º y 7º: *Los acordes de menor 7ª tienen una 3ª menor, una 5ª justa y una 7ª menor.* Como este acorde se construye a base del segundo modo, se le denomina acorde de II grado.

Ejemplo 2-8

El modo mixolidio y el acorde de 7ª dominante

Ahora saltemos al modo quinto, o mixolidio, que corre de G a G. El **ejemplo 2-9** demuestra este modo con las notas primera, tercera, quinta y séptima encasilladas

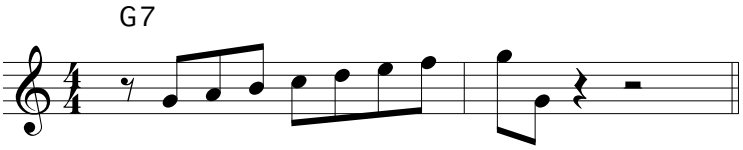
Ejemplo 2-9

para formar un acorde de G 7ª dominante, el acorde demostrado a la derecha. El nombre de este acorde se suele abreviar en "G siete" y se cifra como G7. Este acorde se denomina "7ª dominante" por las relaciones interválicas entre la fundamental del acorde y los grados 3º y 7º: *Los acordes de 7ª dominante tienen una 3ªmayor,*

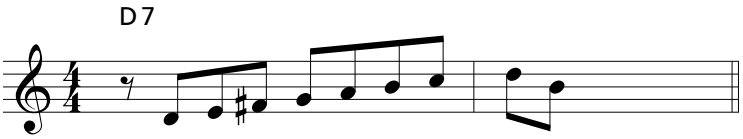
[6] Las cifras alternativas son Dmin7, Dmi7 y Dm7.

Ejemplo 2-10

Ejemplo 2-11



Ejemplo 2-12



una 5ª justa y una menor 7ª, como se ve en el **ejemplo 2-10**. Como este acorde se construye a base del quinto modo, se le denomina acorde de V grado.

En el **ejemplo 2-11** se demuestra un ejemplo del modo mixolidio. Las ocho primeras notas del tema de Freddy Hubbard, "Philly Mignon"[7] (el título del álbum se basa en el nombre del baterista, Philly Joe Jones) sube por la escala de G mixolidio.

Las ocho primeras notas de "Pent-Up House"[8] suben por la escala de D mixolidio, como se ve en el **ejemplo 2-12.**

Los acordes de I, II y V—de 7ª mayor, 7ª menor y 7ª dominante—son los acordes que más comúnmente se tocan en el jazz. Ya que cada acorde dispone de una 5ª justa (hay acordes con ♭5 o ♯5 que veremos más adelante), lo que varía son la 3ª la 7ª. Estos intervalos determinan si el acorde será mayor, menor o dominante—es decir que determinan lo que se llama la tonalidad o la *cualidad* de un acorde. A continuación exponemos unas reglas que explican las diferencias entre los tres tipos de acorde:

- Los acordes de 7ª mayor tienen una 3ª mayor y una 7ª mayor.[9]
- Los acordes de menor 7ª tienen una 3ª menor y una 7ª menor.[10]
- Los acordes de 7ª dominante tienen una 3ª mayor y una 7ª menor.

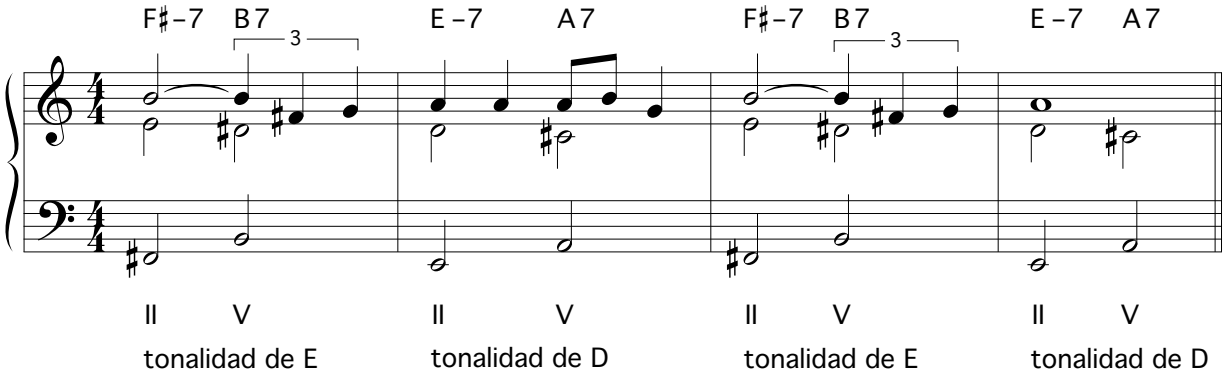
La progresión de II-V-I

Los acordes de I, II y V grado ocurren a menudo como una *progresión de acordes de* II-V-I, la progresión más común del jazz. Los acordes de los ejemplos anteriores—D-7, G7 y CΔ—forman la progresión de II-V-I en la tonalidad de C. ¿Puedes encontrar II-V-I en la tonalidad de F? Se hace de esta manera: Las notas segunda, quinta y primera de la escala de F mayor son G, C y F. El acorde de II grado siempre es un acorde de menor 7ª, el acorde de V grado siempre es un acorde de 7ª de dominante y el acorde de I grado es un acorde de 7ª mayor. Entonces, la progresión de II-V-I de l tono de F es G-7, C7, FΔ. Ahora forma mentalmente la progresión de II-V-I en todas las tonalidades; no necesitas de tu instrumento para hacerlo.

---

[7] Freddie Hubbard, *Here To Stay*, Blue Note, 1962.
[8] *Sonny Rollins Plus Four*, Prestige, 1956.
[9] Piénsalo así: "mayor-mayor-mayor".
[10] Piénsalo así: "menor-menor-menor".

Ejemplo 2-13



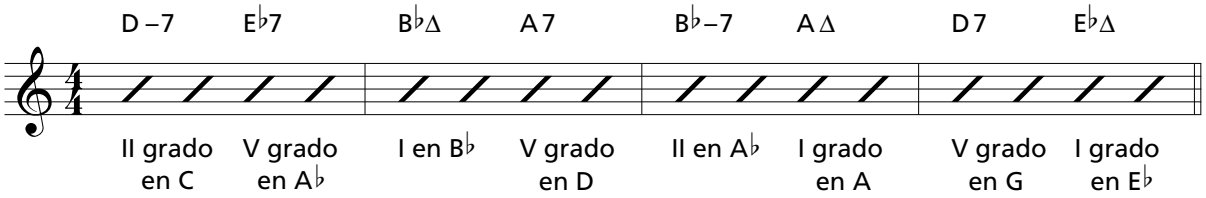
Ejemplo 2-14

Una progresión de II-V no tiene que terminar en el I grado, como se ve en los cambios de II-V de los cuatro primeros compases del tema de Richard Rodgers, "I Didn't Know What Time It Was" (**ejemplo 2-13**).

Y la progresión de V-I no tiene que ir precedida de un acorde de II grado, como se ve en la progresión de V-I que ocurre al principio de "What's New" de Bob Haggart (**ejemplo 2-14**). Además, los acordes de II, de V y de II grado muchas veces ocurren al azar, sin conexión al parecer con los acordes a su alrededor, como se ve en la progresión demostrada en el **ejemplo 2-15**.

Abre tu *fake book*[11] y elige un tema fácil como "Just Friends", "Satin Doll" o "Tune Up". Analiza cada acorde —¿es un acorde de II grado? ¿de V grado? ¿de I grado? Busca las progresiones de II-V, V-I y II-V-I, recordando estas reglas:

Ejemplo 2-15



- Los acordes de menor 7ª son acordes de II grado.
- Los acordes de 7ª dominante son acordes de V grado.
- Los acordes de 7ª mayor son acordes de I grado.

[11] Un "fake book" es un agregado de temas, que constan en general solamente de la melodía y las cifras de los acordes. Los mejores y más exactos son *The New Real Book*, Vols. I, II y III, disponibles para instrumentos en tono de concierto "C" no transpositores y de si bemol y mi bemol. Otro buen *fake book* es *The World's Greatest Fake Book*, disponible solamente para instrumentos en tono de concierto "C". Todos son publicados por Sher Music.

Es posible que veas algunos acordes con cifras desconocidas—*sus*, ♭9, ♯11, alt, ø, etc. No te preocupes; pronto llegaremos allí.

El **ejemplo 2-16** demuestra los cambios de "Just Friends". Cada acorde se ha analizado para que se vea si son acordes de II, de V o de I grado. El ejemplo también demuestra la tonalidad de la que proviene cada acorde. Fíjate en la cantidad con que "Just Friends" pasa de una tonalidad a otra. Los dos primeros acordes son una progresión de V-I en la tonalidad de C, seguidos inmediatamente de la progresión de II-V en B♭. Se tocan los dos acordes que están entre paréntesis en el último compás solamente cuando vas a volver al principio para retomar el tema; forman parte de la repetición o *turnaround.* Junto con el primer acorde del principio del tema, forman otra progresión de II-V-I.

Ejemplo 2-16

Otros buenos temas para analizar son "All The Things You Are", "Tune Up", "Soul Eyes", "I Thought About You", "Satin Doll" y Perdido". De nuevo te recuerdo que no hagas caso a ninguna de las alteraciones de los acordes que veas—♭9, ♯9, ♯11, ♭5, ø, ♭13, alt, etc. Ya pasaremos a estudiarlas.

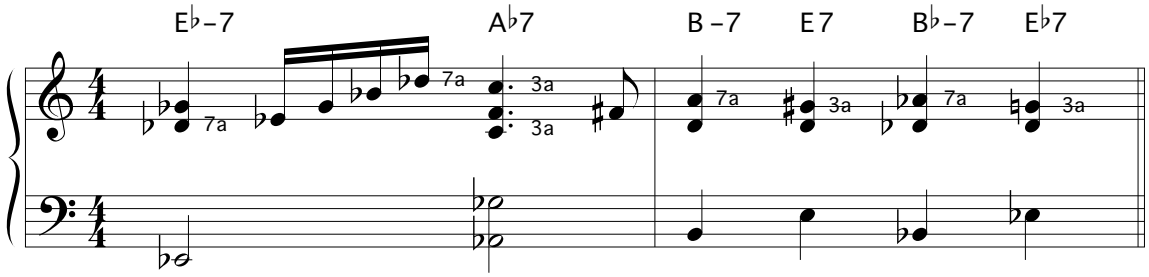
Conducción de voces

En el **ejemplo 2-17**, fíjate que al pasar al acorde de II grado al de V grado y luego al de I grado, *la 7ª de cada acorde se resuelve un semitono hacia abajo, convirtiéndose en la 3ª del acorde siguiente.* Se trata de una básica *conducción de voces*, o sea el sentido en el que tiende a moverse cada nota. Es casi como si hubiese una atracción magnética en la 7ª, que la impulsa a resolverse medio tono hacia abajo. Si tocas algún instrumento de viento y estás improvisando con otro instrumentista de viento quien esté tocando la melodía, al tocar la 7ª y resolverla medio tono hacia abajo le proporcionas una línea de fondo instantánea al solista.

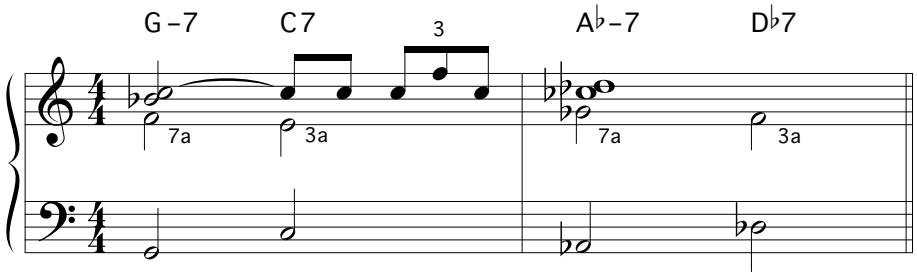
Ejemplo 2-17

Toca la música que se demuestra en el **ejemplo 2-18**, los compases tercero y cuarto de "'Round Midnight" de Thelonious Monk. Escucha la manera de que se resuelve la 7ª de cada acorde de II grado un semitono hacia abajo, convirtiéndose en la 3ª del acorde de V grado.

Ejemplo 2-18



Ejemplo 2-19



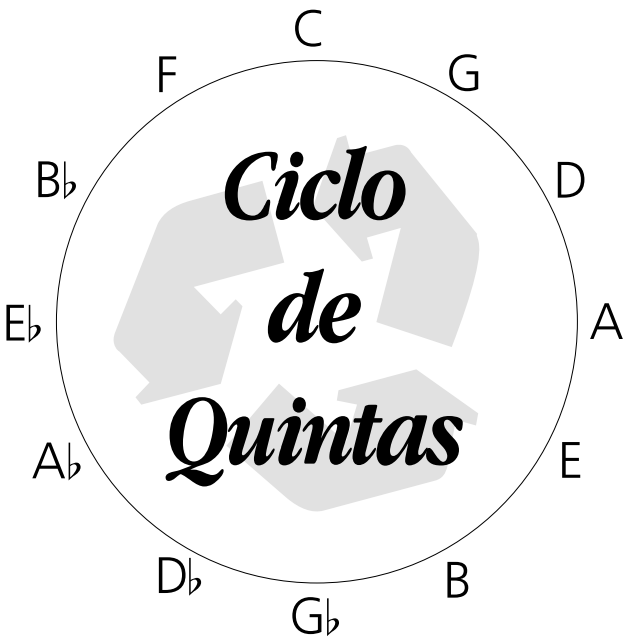
Toca la música del **ejemplo 2-19**. La línea de arriba representa lo que toca Donald Byrd en dos compases de las progresiones de II-V en su tema "Low Life".[12] Jackie McLean toca la línea de abajo, resolviendo la 7ª de cada acorde de II grado un semitono hacia abajo a la 3ª de cada acorde de V grado.

[12] Donald Byrd, *Fuego*, Blue Note, 1959.

El ciclo de quintas

Repasa las progresiones de II-V-I en cada tonalidad, aprendiéndolas de memoria. Al aprender algo en todas las tonalidades, los músicos de jazz utilizan el *ciclo de quintas*, como se ve en el **ejemplo 2-20**.[13]

Ejemplo 2-20



El ciclo de quintas es una disposición de todas las 12 notas de la escala cromática, estando cada nota una quinta por debajo de la nota anterior. Al pasar por el ciclo, piensa que cada nota representa una tonalidad en la cual vas a estudiar después. Comienza con la tonalidad de C en la parte de arriba del ciclo, moviéndote *en sentido contrario al de las agujas del reloj* por las tonalidades de F, B♭, E♭, etc.[14]

Deberías de utilizar el ciclo al estudiar, porque semeja la realidad. La mayoría de los movimientos de los acordes de los temas sigue alguna parte del ciclo. Por ejemplo, la fundamental de la progresión de II-V-I sigue el ciclo. En la tonalidad de C, las fundamentales de la progresión de II-V-I (D-7, G7, CΔ) son D, G y C, que se siguen por el ciclo en sentido contrario al de las agujas del reloj. En la tonalidad de F, las fundamentales de la progresión de II-V-I (G-7, C7, FΔ) son G, C y F, que también se siguen por el ciclo.

El **ejemplo 2-21** demuestra los cambios de los primeros compases de "All The Things You Are" de Jerome Kern. Fíjate en la manera de que las fundamentales de los acordes forman fragmentos basados en el ciclo de 5as.

Ejemplo 2-21

[13] El ciclo de quintas también se conoce como "círculo de cuartas".

[14] Los músicos clásicos suelen aprender el ciclo en la dirección de las agujas del reloj, mientras que los músicos de jazz prefieren pasar en sentido contrario al de las agujas del reloj, ya que el movimiento de nota en nota (C, F, B♭, etc.) sigue la fundamental de la progresión de II-V-I (p. ej. C-7, F7, B♭Δ).

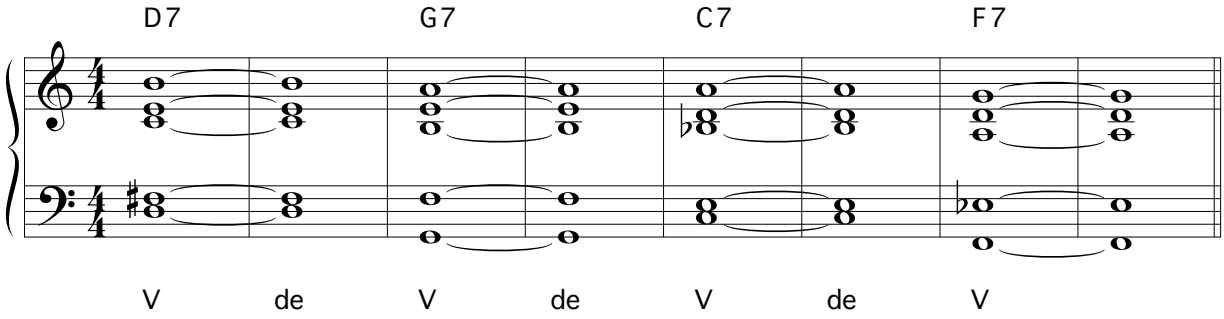
Otras progresiones de acordes comunes

Aunque la progresión de II-V-I es la más común que tocan los músicos de jazz, hay otras progresiones comúnmente tocadas que nos conviene examinar.

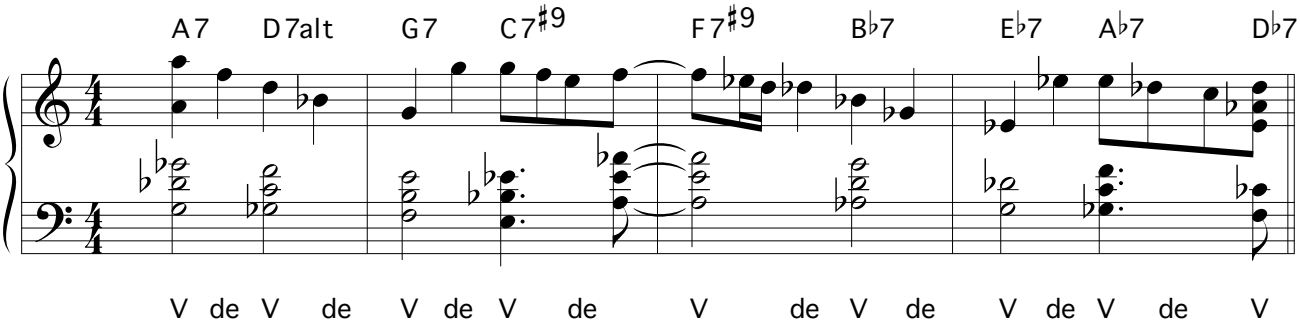
V de V

El término "V de V" se refiere a un acorde dominante que se resuelve una 5ª hacia abajo a otro acorde dominante, por ejemplo de C7 a F7. A veces se ven varios acordes de V grado siguiéndose en sentido contrario al de las agujas del reloj por el ciclo de quintas. El ejemplo quintaesencial es el puente de "I've Got Rhythm" de George Gershwin, con cuatro acordes de V grado seguidos, resolviéndose cada uno una 5ª hacia abajo (**ejemplo 2-22**). Fíjate cómo las fundamentales de los acordes pasan en sentido contrario al de las agujas del reloj por el ciclo: D, G, C, F.

Ejemplo 2-22



Ejemplo 2-23



Toca el **ejemplo 2-23** y verás cómo Cedar Walton tocó nueve acordes de V de V por el ciclo en los últimos compases de su versión del tema de Albert Hague, "Young And Foolish".[15] Las fundamentales de todos los nueve acordes de 7ª dominante—A, D, G, C, F, B♭, E♭, A♭

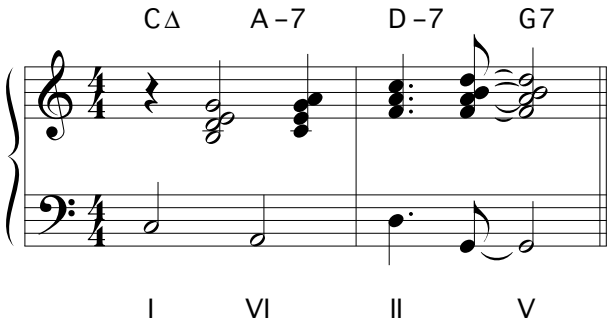
[15] Transcritos de una clínica brindada por Cedar en el club Kimball's de San Francisco en 1991.

y D♭—se siguen en sentido contrario al de las agujas del reloj por el ciclo. No te dejes confundir por la falta de fundamental en los acordes de Cedar—una buena introducción a las voces "sin fundamental" que suelen tocar los pianistas de jazz.

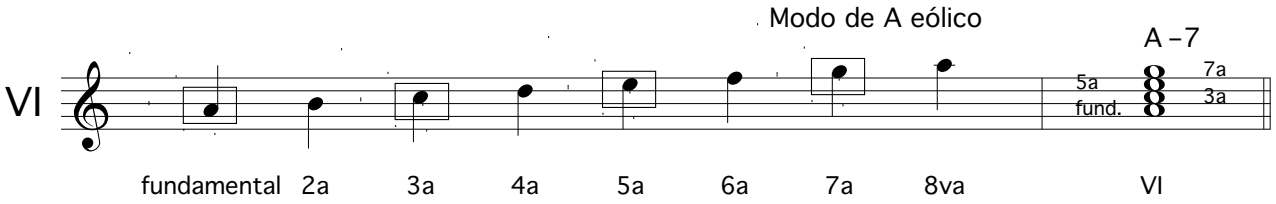
I-VI-II-V

Una de las progresiones de jazz más comunes es la de I-VI-II-V. Los cuatro primeros acordes originales del tema de George Gershwin, "I've Got Rhythm" son una progresión de I-VI-II-V (C A-7, D-7, G7), como se demuestra en el **ejemplo 2-24**.[16] Como todavía no hemos hablado del acorde de "VI grado ", echémosle una mirada. En la tonalidad de C, la sexta nota es A. Al tocar la escala de C mayor de A a A se nos ofrece el modo A eólico, demostrado en el **ejemplo 2-25**. Si encasillamos cada dos notas estamos ante un acorde con fundamental, 3ª menor, 5ª justa y 7ª menor—o sea un acorde de A menor 7ª, el acorde de VI grado de la tonalidad de C.

Ejemplo 2-24

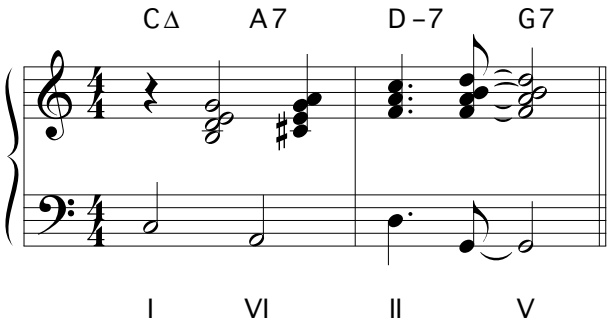


Ejemplo 2-25



El acorde de VI grado que proviene del modo eólico tiene una 3ª menor, una 5ª justa y una 7ª menor. Es estructuralmente idéntico al acorde de II grado que proviene del modo dórico—los dos son acordes menor 7ª. Sin embargo, cuando pasemos a estudiar todas las siete notas de cada modo en el Capítulo 3, verás que hay una gran diferencia entre los acordes dórico y eólico.

Ejemplo 2-26



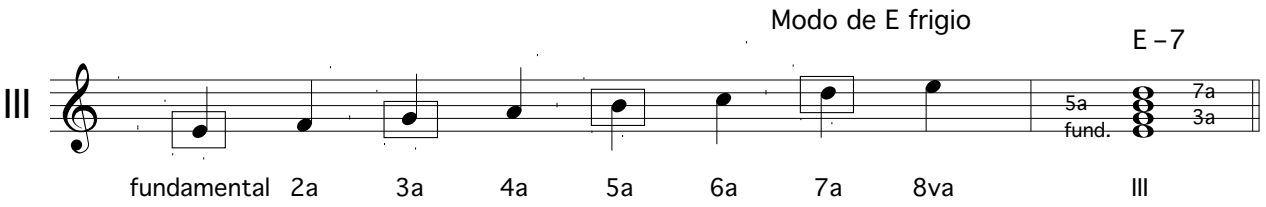
Los músicos de hoy suelen preferir tocar un acorde de 7ª dominante a un acorde de menor 7ª como el acorde de VI en una progresión de I-VI-II-V. Tocarían la progresión de I-VI-II-V en la tonalidad de C como CΔ, A7, D-7, G7 (**ejemplo 2-26**). El tocar A7 en lugar de A-7 le da a la progresión un sentido más fuerte de resolución al acorde de D-7 y existen muchas más oportunidades de alterar los acordes de 7ª dominante que los acordes de menor 7ª.

[16] "I've Got Rhythm" se suele tocar en la tonalidad de B♭.

III-VI-II-V

Una variación común de la progresión de I-VI-II-V es la de III-VI-II-V, progresión que se usa mucho en las vueltas. En la tonalidad de C sería E-7, A-7, D-7, G7. No hemos hablado todavía del tercer modo, de donde proviene el acorde de III grado, entonces hagámoslo en el **ejemplo 2-27.**

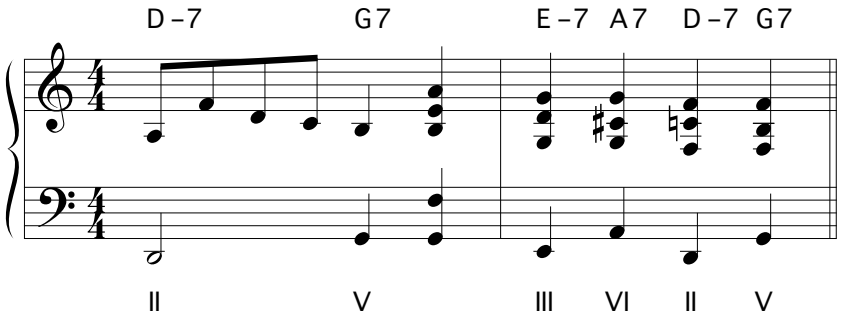
Ejemplo 2-27



Si encasillamos cada dos notas estamos ante un acorde con fundamental, 3ª menor, 5ª justa y menor 7ª—o sea un acorde de E-7, el acorde de III grado de la progresión de III-VI-II-V de la tonalidad de C.

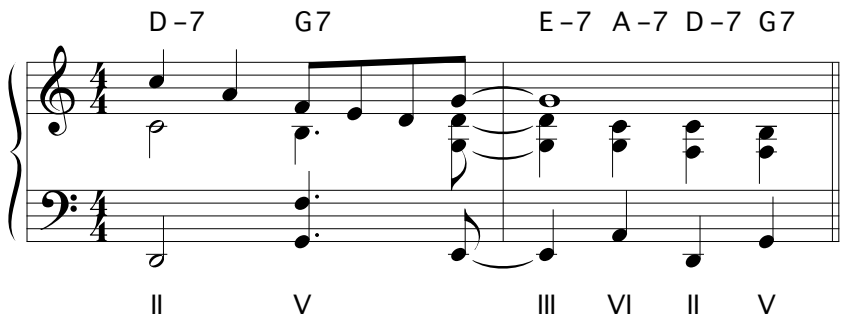
El acorde de III grado que proviene del modo frigio es estructuralmente idéntico a los acordes II y VI grado que provienen de los modos dórico y eólico. Los tres parecen ser acordes de menor 7ª. Pero cuando estudies las siete notas de cada modo en el Capítulo 3, verás que el modo frigio se suele tocar en un acorde completamente distinto, que ni siquiera es acorde de menor 7ª.

Ejemplo 2-28



Al igual que pasa con la progresión de I-VI-II-V, el acorde de VI grado de una progresión de III-VI-II-V se suele tocar con más frecuencia como acorde dominante, como ocurre en los compases 7 y 8 en el tema de Jimmy Van Heusen, "Polka Dots And Moonbeams" (**ejemplo 2-28**).

Ejemplo 2-29

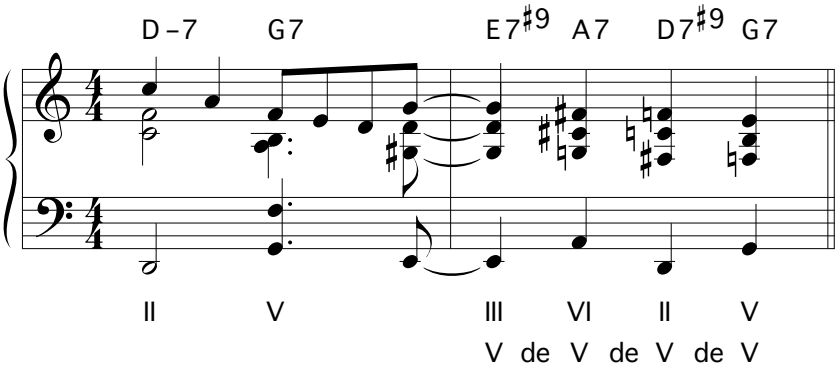


También se pueden rearmonizar como acordes dominantes los cuatro acordes de la progresión de III-VI-II-V. Lo hace así Kenny Barron al final de los ocho primeros compases de "On The Sunny Side Of The Street" de Jimmy McHugh.[17] El **ejemplo 2-29** demuestra los compases séptimo y octavo originales. El

[17] Kenny Barron, *The Only One*, Reservoir, 1990.

Ejemplo 2-30

voces de piano de Kenny Barron, aquí representadas de modo sencillo

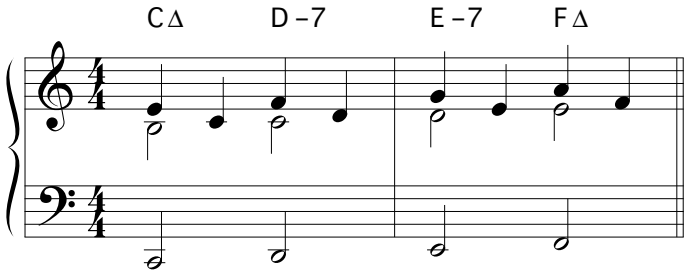


ejemplo 2-30 demuestra la rearmonización hecha por Kenny, con cuatro acordes dominantes seguidos. Ya que cada acorde de V se resuelve a un acorde de V una 5ª más abajo, esta progresión también se podría denominar "V de V de V de V", pero sería ya un nombre kilométrico.

I-II-III-IV y el modo lidio

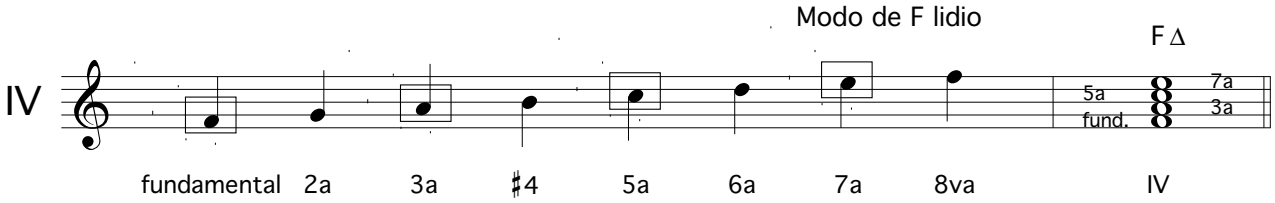
El tocar los cuatro primeros acordes diatónicos de una tonalidad es una progresión común. Toca el **ejemplo 2-31** y escucharás los dos primeros compases del tema "I'm Old Fashioned" de Jerome Kern, interpretados por John Coltrane,[18] utilizando una progresión diatónica de I-II-III-IV.

Ejemplo 2-31



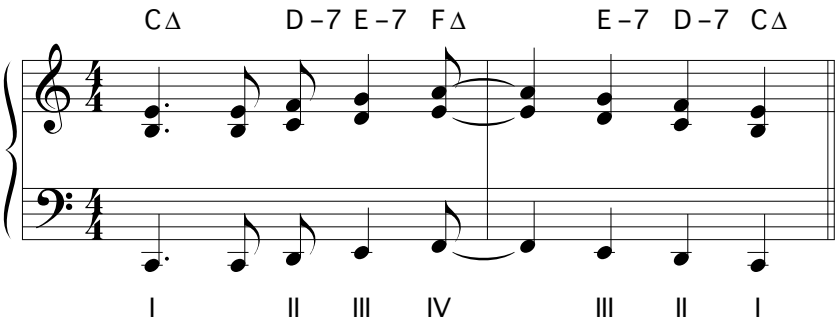
Todavía no hemos hablado del acorde de IV grado, entonces pasemos a hablar de él. En la tonalidad de C, la cuarta nota es F. Si tocamos una escala de C mayor de F a F estamos ante el modo F lidio, que se demuestra en el **ejemplo 2-32**. Si encasillamos cada dos notas estamos ante un acorde con fundamental, 3ª mayor, 5ª justa y 7ª mayor—o sea un acorde de FΔ—el acorde de IV grado de la tonalidad de C mayor y el acorde de IV de la progresión de I-II-III-IV de "I'm Old Fashioned".

Ejemplo 2-32



Existe una nota implícitamente alterada en el modo de F lidio: B, la 4ª sostenida de un acorde de FΔ. Toma nota de esto por el momento y lo trataremos más a fondo en el Capítulo 3.

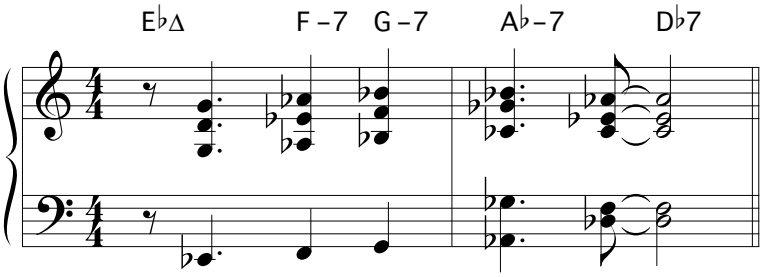
Ejemplo 2-33



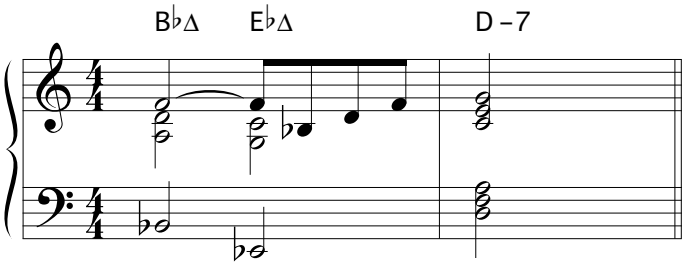
La progresión de I-II-III-IV la suelen tocar los pianistas y guitarristas cuando un acorde de 7ª mayor se extiende por dos compases. El acorde de los compases séptimo y octavo de "All The Things You Are" de Jerome Kern no es más que un CΔ. Para darle algo de contraste y movimiento, podrías proceder hacia arriba con I-II-III-IV y luego hacia abajo con III-II-I, como oirás al tocar el **ejemplo 2-33**.

[18] John Coltrane, *Blue Train*, Blue Note, 1957.

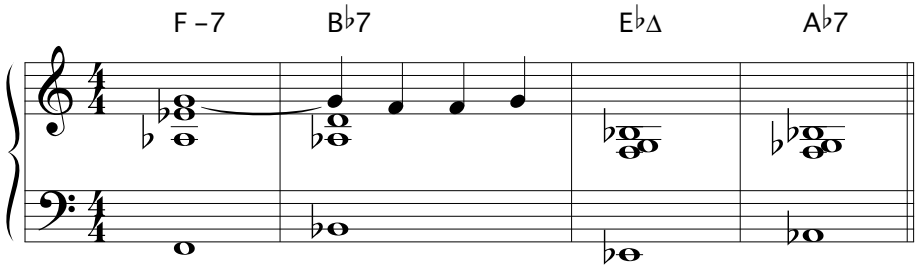
Ejemplo 2-34



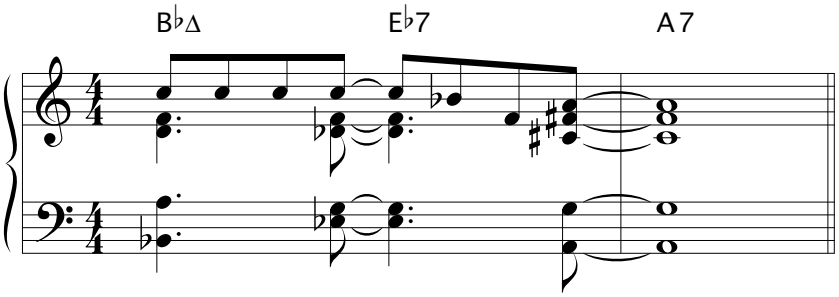
Ejemplo 2-35



Ejemplo 2-36



Ejemplo 2-37



Ahora toca e **ejemplo 2-34** y oirás la manera en que Coltrane nos engaña utilizando la progresión de I-II-III-IV para modular desde la tonalidad de E♭ a otra tonalidad en el tema "Moment's Notice".[19] El acorde de IV grado que se esperaría sería A♭Δ, pero en cambio Coltrane tocó A♭-7, resolviéndolo a D♭7, la progresión de II-V en G♭.

I-IV

Los acordes mayores suelen ir seguidos de acordes que están una 4ª más arriba. A veces el acorde de una 4ª más arriba es un acorde mayor, como se ve en el **ejemplo 2-35**, en el que Bobby Hutcherson toca un acorde de B♭Δ seguido de E♭Δ en el primer compás de "My Foolish Heart" de Victor Young.[20]

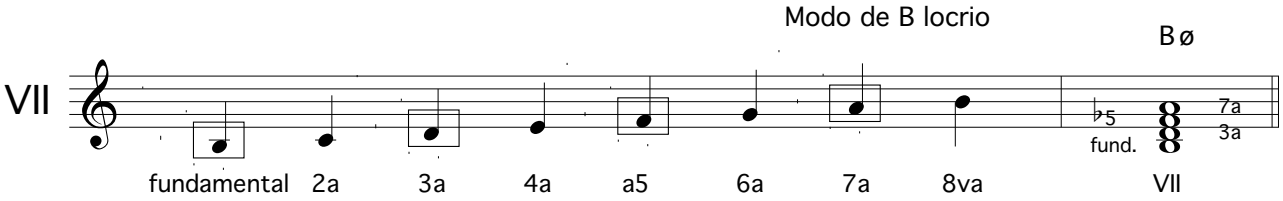
Otras veces el acorde de una 4ª más arriba es un acorde dominante, como se ve en los compases 7 y 8 de "Stella By Starlight", donde E♭Δ va seguido de A♭7 (**ejemplo 2-36**). Hay otro ejemplo en el tema "Old Folks" de Willard Robison, en el que B♭Δ va seguido de E♭7 (**ejemplo 2-37**).

[19] *Íbid.*
[20] Bobby Hutcherson, *Solo/Quartet*, Contemporary, 1981.

El modo locrio y el acorde semidisminuido

Hay un modo que todavía no hemos examinado: el séptimo o locrio. El **ejemplo 2-38** demuestra el

Ejemplo 2-38

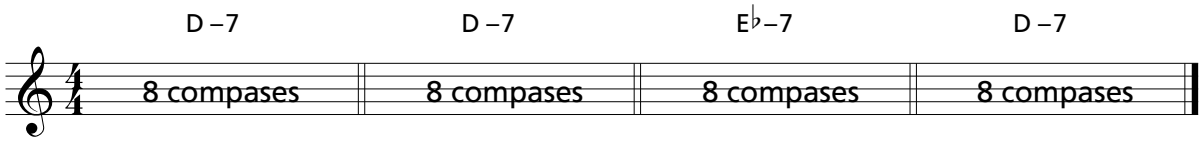


modo de B locrio de la tonalidad de C. Si encasillamos cada dos notas estamos ante un acorde distinto de los otros que hemos visto hasta ahora—o sea un acorde con fundamental, 3ª menor, *5ª bemol* y 7ª menor—un acorde de B-7♭5, el acorde de VII grado de la tonalidad de C. Los acordes que proceden de los demás seis modos tenían una 5ª justa, pero una 5ª justa sobre B sería F♯, una nota ajena a la tonalidad de C. El modo locrio es el único con una 5ª bemol. Como la cifra B-7♭5 es bastante larga, la mayoría de los músicos de hoy la escriben como Bø o B *semidisminuido*. "Semidisminuido" quiere decir "un acorde de 7ª menor con 5ª bemol". Examinaremos el acorde semidisminuido más a fondo en el Capítulo 3.

El jazz modal

Una buena definición del *jazz modal* sería "pocos acordes, mucho espacio". El término empezó a usarse al lanzarse el álbum de Miles Davis *Kind Of Blue* en 1959.[21] El tema modal por excelencia de ese álbum viene a ser "So What", un tema con solamente dos acordes, cuyos cambios se demuestran en el **ejemplo 2-39**.

Ejemplo 2-39



[21] Miles Davis, *Kind Of Blue*, Columbia, 1959.

Los temas modales crearon mucho más espacio para improvisar sobre cada acorde en comparación con los temas de jazz y los standards anteriores—hasta 24 compases sobre el acorde de D-7 en "So What", por ejemplo, (o sea, desde los últimos 8 compases hasta el final de los primeros 16 compases). Es por eso que los músicos han podido enfocarse naturalmente en la escala o el modo de cada acorde, en lugar del acorde mismo. Entonces, aunque los dos acordes de "So What" sean D-7 y E♭-7, los músicos se inclinan más bien a pensar en "D dórico" y "E♭ dórico" al improvisar. Históricamente se ha producido un cambiazo fundamental entre los músicos de jazz, del pensar de manera vertical (o sea, en plan acorde) a un concepto más horizontal (o sea, en plan escala).

Un tema compuesto anteriormente por Miles Davis, "Milestones"[22] (1958) fue basado en solamente tres acordes. Entre otros temas que impulsaron a los músicos a pensar en las escalas y los modos, más que en los acordes, figuran "Impressions"[23] de John Coltrane, basado en los cambios de "So What", la versión de Coltrane de "My Favorite Things"[24] de Richard Rodgers y el tema "Little Sunflower",[25] de Freddie Hubbard.

Hasta ahora, hemos cubierto todos los modos de la escala mayor, pero solamente como fuente de los acordes. Examinamos solamente los tonos de los acordes—fundamental, 3ª, 5ª y 7ª. En el próximo capítulo veremos las siete notas de cada acorde, y descubrirás la manera de utilizar los modos para improvisar sobre los acordes.

[22] Miles Davis, *Milestones*, Columbia 1958.
[23] John Coltrane, *Impressions*, MCA/Impulse, 1961. La melodía de la sección A de "Impressions" es prácticamente idéntica a la "Pavanne" del segundo tiempo de la composición de Morton Gould, "2nd American Symphonette", copyright 1938. Coltrane ¿habría oído esa "Pavanne" antes de escribir "Impressions"? Es muy posible, ya que "Pavanne" era muy popular en los años 40 y 50 y se tocaba mucho en la radio. Dada la honradez artística de Coltrane, podemos dar por sentado que si se copió "Pavanne" lo hizo inconscientemente.
[24] John Coltrane, *My Favorite Things*, Atlantic, 1960.
[25] Freddie Hubbard, *Backlash*, Atlantic, 1966.

CAPÍTULO TRES

Teoría de los acordes/de las escalas

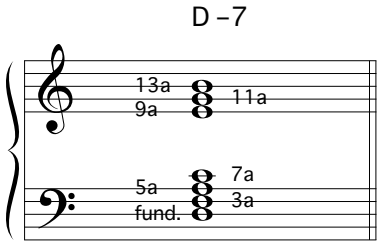
- *El porqué de las escalas*
- *Armonía de la escala mayor*
- *Armonía de la escala menor melódica*
- *Armonía de la escala disminuida*
- *Armonía de la escala de tonos enteros*

El porqué de las escalas

En los años 50 y 60 ocurrió una revolución en el jazz, casi tan importante como la revolución del bebop de principios de los 40, pero ignorada por la mayoría de los historiadores: Los músicos de jazz empezaron a pensar de manera tanto horizontal (en términos de escalas) como vertical (en términos de acordes).

He aquí un poco de historia de cómo fue: en los primeros días del jazz, no había cursos de improvisación, de teoría del jazz, etc., porque no había escuelas de jazz.[1] Los músicos improvisaban principalmente sobre la melodía del tema y sobre las notas de los acordes. Se pensaba en los acordes más o menos de la manera siguiente: "En un acorde de D-7, se toca D-F-A-C, o sea, la fundamental, 3ª, 5ª y 7ª del acorde". En los años 30, los músicos más adelantados, como Duke Ellington, Coleman Hawkins, Art Tatum o Lester Young habrían dicho "también se puede tocar E-G-B, o sea, la 9ª, 11ª y 13ª de un acorde de D-7". Ahora mira el **ejemplo 3-1**, todas las notas—la fundamental, 3ª, 5ª, 7ª, 9ª, 11ª y 13ª—de un acorde de D-7.

Ejemplo 3-1



La enseñanza del jazz ha progresado mucho desde entonces, pero la mayoría de los músicos siguen tocando las mismas notas sobre un acorde de D-7. Lo que ha cambiado es la manera de que pensamos en las notas. Nos inclinamos menos a pensar en ellas como en una

[1] La enseñanza del jazz no se generalizó en las universidades y los colegios norteamericanos hasta los años 60.

serie de 3as. Pues aprendimos el abecedario como A-B-C-D-E-F-G, etc., no es tan fácil pensar en cada dos letras del abecedario, por ejemplo como D-F-A-C-E-G-B. Y pues aprendimos los números en secuencia, como 1-2-3-4, etc., no nos sale tan fácil pensar en cada dos números, por ejemplo como 1-3-5-7-9-11-13. Por fortuna, es bastante fácil disponer las notas para que estén en secuencia.

Fíjate de nuevo en el **ejemplo 3-1**. Toma las siete notas y agrúpalas dentro de la misma octava, como se ve en el **ejemplo 3-2**. Ahora disponlas en forma de escala y

Ejemplo 3-2

estarás ante las siete notas de la escala de D dórica, o el modo, que se demuestra a mano derecha. Es mucho más fácil de recordar una escala que una serie de 3as. *El porqué los músicos de jazz piensan en términos de escalas o modos al improvisar es que es más fácil que pensar en términos de acordes.*

La palabra "escala" tiene una connotación negativa para muchos, pues evoca una imagen de una faena monótona—el estar practicando robótica e interminablemente un sin fin de horas cada día para "aprenderse las escalas". Claro que tendrás que practicar las escalas para poderlas usar al improvisar, pero los mejores músicos de jazz llegan a un punto en el que piensan en la escala, no como "do-re-mi-fa-sol" sino como una reserva de notas de las cuales pueden escoger para tocarlas sobre un acorde dado.

Es más, la mayoría de los principiantes del jazz se imaginarán que así como parece haber montones de acordes, tendrá que haber montones de escalas. *Pero no.* Puedes interpretar casi todos los cifrados de los acordes utilizando las siguientes cuatro escalas:[2]

- La escala mayor
- La escala menor melódica
- La escala disminuida
- La escala de tonos enteros

[2] También está la escala de blues, cosa *sui generis* que cubriremos en el Capítulo 10.

Como se ve en el **ejemplo 3-2**, las notas de un acorde extendido de D-7 son exactamente las mismas que las del modo de D dórico. Acuérdate de esto, pues aunque todo el mundo dice "Toca tal escala sobre tal acorde", como si la escala y el acorde fuesen dos cosas distintas, *la escala y el acorde son dos formas de una misma cosa*. Empieza a pensar en los cifrados de los acordes como cifras de escalas, o, lo que es mejor, como *cifras de acordes/escalas.*

Como vamos a estar pensando en las escalas y los acordes como dos formas de una misma cosa, repasemos las reglas para los tres acordes básicos: los de 7ª mayor, menor 7ª y 7ª dominante. Se aplicarán las mismas reglas a la mayor parte de las escalas.

- El acorde de 7ª mayor posee una 3ª mayor y una 7ª mayor.[3]
- El acorde de menor 7ª posee una 3ª menor y una 7ª menor.[4]
- El acorde de 7ª dominante posee una 3ª mayor y una 7ª menor.

Los tres acordes—7ª mayor, menor 7ª y 7ª dominante, poseen una 5ª justa.

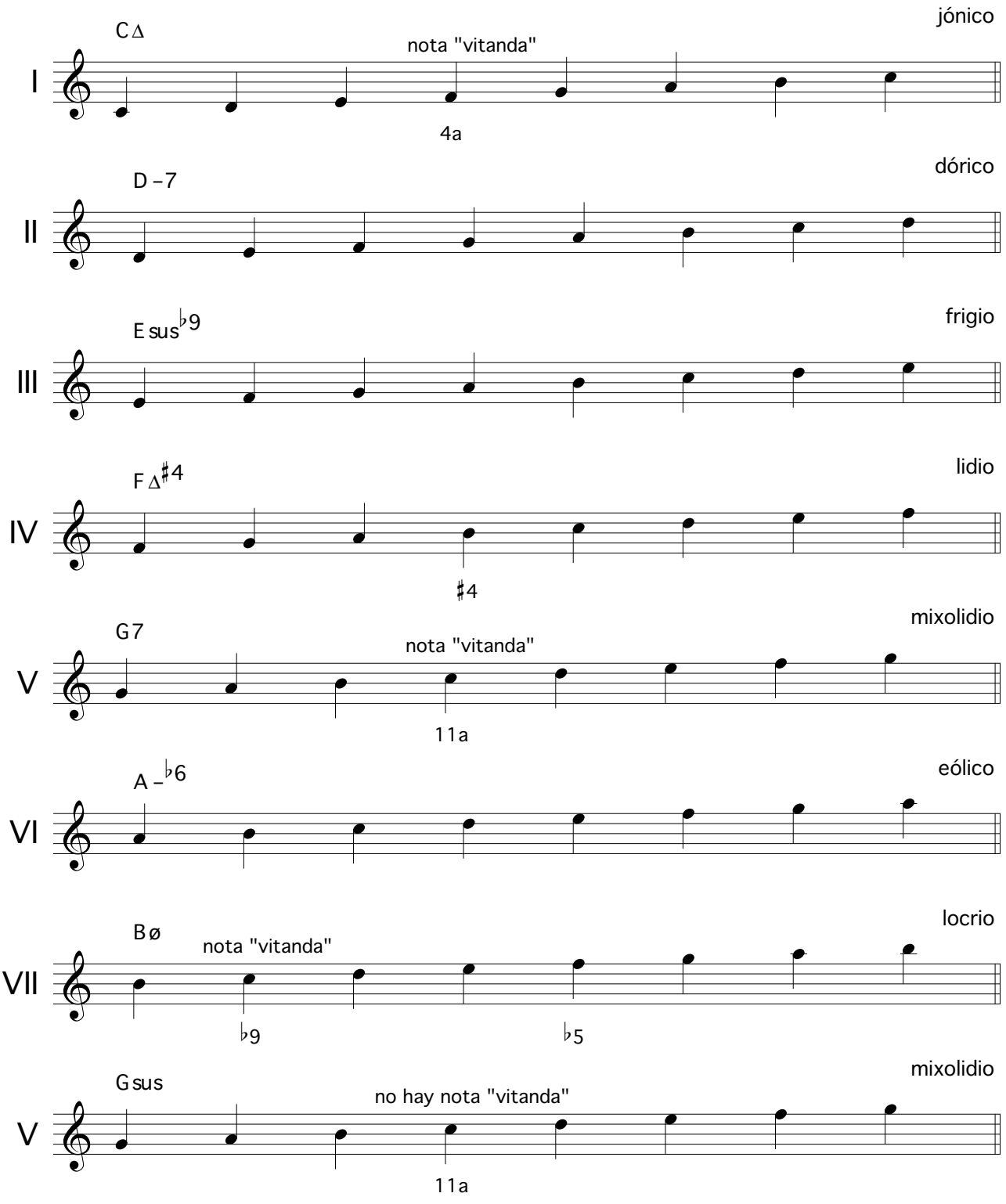
Armonía de la escala mayor

Pues se puede tocar más de una escala en un acorde dado, las escalas indicadas aquí caen dentro de la categoría de "primeras opciones básicas". Los distintos músicos tocan escalas distintas sobre los mismos acordes. Charlie Parker y John Coltrane, dos gigantes del jazz, tocaban escalas distintas sobre los acordes semidisminuidos. Mantén la mente abierta—y los oídos también.

[3] Piénsalo así: "mayor-mayor-mayor".
[4] Piénsalo así: "menor-menor-menor".

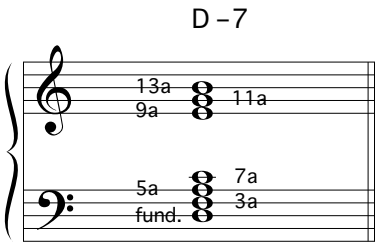
Ejemplo 3-3

Armonías de las escalas mayores



Mira el cuadro de las armonías de las escalas mayores (**ejemplo 3-3**). Aprendiste algo sobre la escala mayor en el Capítulo 2, pero solamente tratamos la fundamental, 3ª, 5ª y 7ª de cada modo para saber los acordes provinentes de tal modo. En este capítulo, vas a aprender sobre las siete notas de cada modo, esta vez desde el punto de vista de la improvisación, junto a la formación de los acordes. Y mientras tanto, aprenderás más acordes tocados por los músicos de jazz. Además, aprenderás la manera de que los músicos utilizan los cifrados de los acordes, no solamente para indicar el acorde que hay que tocar, sino también para indicar la escala que hay que tocar con dicho acorde. Y últimamente, aprenderás sobre las *extensiones* (9as, 11as, 13as) y las alt*eraciones* (♭9, ♯9, ♯11, ♭5, ♭13).

Ejemplo 3-4



Los cifrados de las extensiones siempre confunden al principio. Mira el **ejemplo 3-4**, que demuestra un acorde de D-7. E, la "9ª" del acorde de D-7, queda una 2ª por encima de D, ¿no es verdad? G, la "11ª" queda una 4ª por encima de D. Y B, la "13ª", queda una 6ª por encima de D. Entonces, ¿por qué no denominar E, G y B la 2ª, 4ª y 6ª? Como los acordes se construyen por lo general a base de 3as, para mantener la secuencia se necesitan números mayores de "7". A continuación pongo unas reglas sencillas que deberías aprender de memoria:

- La 9ª de un acorde es la misma nota que la 2ª.
- La 11ª de un acorde es la misma nota que la 4ª.
- La 13ª de un acorde es la misma nota que la 6ª.

El modo jónico y el acorde de 7ª mayor

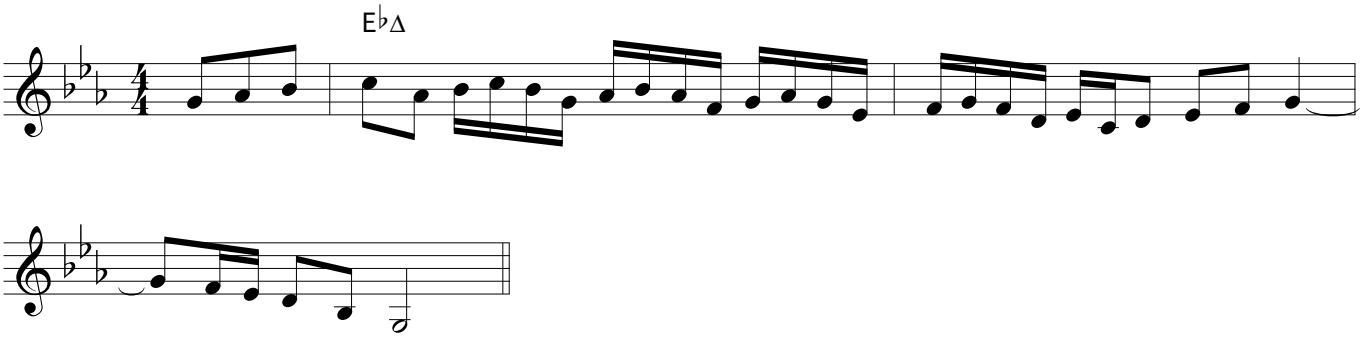
El **ejemplo 3-3** demuestra la escala de C mayor en todos sus modos, jónico, dórico, frigio, lidio, etc. Veamos el modo primero, o jónico, que va con algún tipo de acorde de C. ¿Qué clase de 3ª o 7ª tiene? Pues lleva una 3ª mayor y una 7ª mayor, es el modo de un acorde de C .

Ejemplo 3-5

La escala mayor puede tener un sonido majestuoso, como lo demuestra Joe Henderson al tocar un *lick* de la escala mayor de F en el tema "Hocus Pocus"[5] de Lee Morgan (**ejemplo 3-5**). Puede tener un sonido juguetón, como lo demuestra Woody Shaw al tocar la escala de G mayor en el tema de Booker Ervin, "Lynn's Tune"[6] (**ejemplo 3-6)**. También puede tener un sonido efusivo, como lo demuestra Booker Ervin al tocar la escala de E♭ mayor en la cadenza de "Self-Portrait In Three Colors"[7] (**ejemplo 3-7**).

Ejemplo 3-6

Ejemplo 3-7



El modo dórico y el acorde de 7ª menor

Ahora fíjate en el modo segundo o dórico del **ejemplo 3-3**, que corre de D a D. Va con algún tipo de acorde de D. Pues posee una 3ª menor y una 7ª menor, es el modo de un acorde de D-7.

El modo mixolidio y el acorde de 7ª dominante

Ahora salta al modo quinto o mixolidio del **ejemplo 3-3**, que corre de G a G. Pues posee una 3ª mayor y una 7ª menor, es el modo de un acorde de G7.

[5] Lee Morgan, *The Sidewinder,* Blue Note, 1963.
[6] Booker Ervin, *Back From The Gig*, Blue Note, 1968.
[7] Charles Mingus, *Mingus Ah Um*, Columbia, 1959.

En suma, los siguientes modos son los que se tocan sobre D-7, G7, C , la pr ogresión de II-V-I del tono de C:

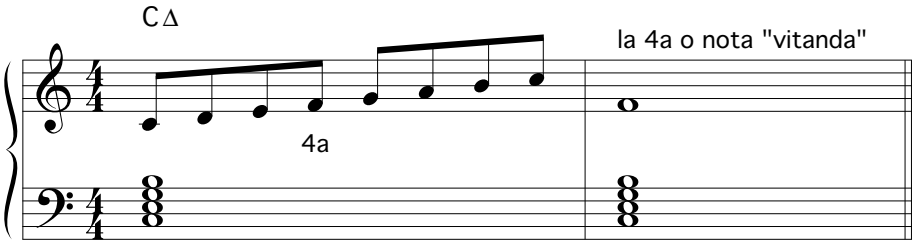
- En un acorde de D-7, se toca el modo de D dórico.
- En un acorde de G7, se toca el modo de G mixolidio.
- En un acorde de C , se toca el modo de C jónico.

En este momento, la lógica nos hace preguntar ¿Por qué preocuparse tanto de los modos? Como D dórico, G mixolidio y C jónico no son más que diferentes formas de la escala de C mayor, ¿por qué no pensar sencillamente en 'tocar en C mayor' con D-7, G7, C ?

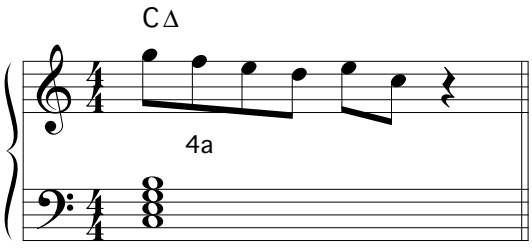
Notas "vitandas"

Es buena pregunta. Siéntate al piano y toca un acorde de C en posición fundamental con la mano izquier da y con la mano derecha toca la escala de C mayor, como se ve en el **ejemplo 3-8**. Hay una nota de la escala mucho más disonante que las demás seis notas. Ahora toca el mismo acorde con la mano izquierda, mientras con la derecha tocas la 4ª, F. ¿Oyes la disonancia? Se trata de la llamada nota "vitanda". Toca el acorde de nuevo, esta vez tocando un breve glisado con la mano derecha, con F en el medio, como se ve en el **ejemplo 3-9**. Esta vez apenas se nota la disonancia, siendo F una *nota de paso*, que no se prolonga contra el acorde. En realidad, la denominación nota "vitanda" no es tan buena, pues implica que no se le debe tocar para nada. Mejor nombre sería "nota que hay que manejar con cuidado", pero como no se pega tanto esa denominación, me atengo al término "nota vitanda".

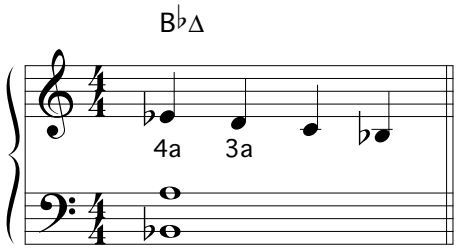
Ejemplo 3-8



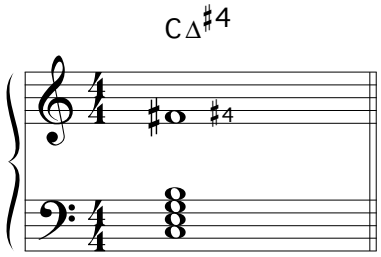
Ejemplo 3-9



Ejemplo 3-10



Ejemplo 3-11



A propósito, no se te ocurra pensar que la consonancia es "buena" y la disonancia es "mala". La disonancia hace que la música sea interesante; le presta tensión, resolución y energía. Una buena manera de describir toda la evolución de la música occidental quizá sea "el uso creativo de la disonancia". La cantidad de disonancia muchas veces va determinada por el contexto. A veces se toca la 4ª en una acorde de 7ª mayor como una disonancia tocada adrede, que se suele resolver a la 3ª que queda justo debajo. La primera nota del noveno compás de "Stella By Starlight" de Victor Young es E♭, la 4ª de un acorde de B♭ , o sea, una nota "vitanda". T oca el **ejemplo 3-10** y verás cómo este E♭, tan fuertemente disonante, se resuelve inmediatamente hacia la 3ª mayor de B♭ .

Si estás tocando una pieza "afuera" o libre, o si te detienes mucho tiempo sobre un acorde mayor, quizá la 4ª sea justamente la nota más interesante que pudieras tocar.

Antes de la era del bebop, la mayoría de los músicos de jazz tocaban la 4ª de un acorde mayor exclusivamente como nota de paso. Charlie Parker, Bud Powell, Thelonious Monk y otros iniciadores del bebop muchas veces *alzaban* la 4ª, como se demuestra en el **ejemplo 3-11**, en sus improvisaciones, en las voces de sus acordes y en sus temas originales. Por difícil de creer que parezca ahora, la 4ª alzada era una nota muy controversial durante los años 40. Hasta había gente que escribían cartas a la revista *Down Beat*, diciendo cosas como "los beboppers están echando a perder nuestra música" y "el jazz está muerto".[8]

[8] Conviene tener presente esto, al fijarte en cualquier controversia actual sobre lo que es el jazz. A nadie le toca pronunciar una definición, fuera de la música misma, a medida que vaya evolucionando. Me gusta lo que dijo J. J. Johnson sobre el jazz en una entrevista publicada en el número de octubre del 1994 de *The Jazz Educators' Journal:* "El jazz es imprevisible y no quiere portarse bien".

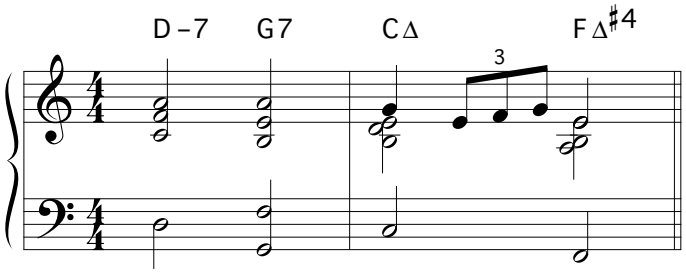
La 4ª alzada se cifra aquí como ♯4, pero muchos músicos prefieren llamarle ♯11 (ten presente que la 4ª y la 11ª son una misma nota). Hasta los años 60, la mayoría de músicos le denominaban ♭5, pero a medida que más músicos de jazz empezaron a pensar en términos de escalas al improvisar, el término cedió el paso al de ♯4 u ♯11. Como ves en el **ejemplo 3-12**, la 4ª de la escala de C mayor se ha alzado, en vez de bajarse la 5ª.

Ejemplo 3-12

El modo lidio y el acorde de 7ª mayor ♯4

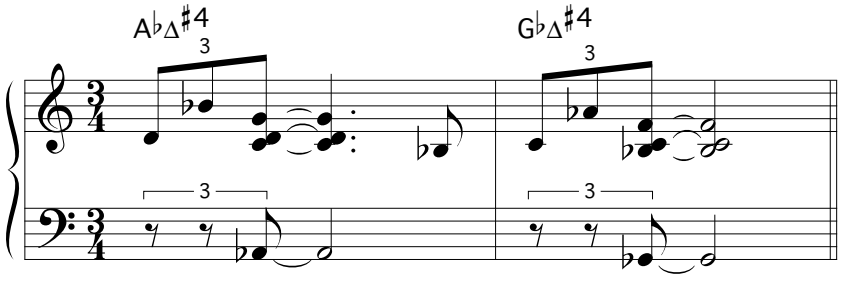
La nueva escala o modo demostrado en el **ejemplo 3-12** es igual a la escala de G mayor, salvo que comienza en C, la cuarta nota de la escala de G mayor. El modo que empieza por la cuarta nota de cualquier escala mayor se llama el modo *lidio*, por lo tanto se trata del modo de C lidio. Aunque la cifra del acorde sea C ♯4, en realidad estás tocando en la tonalidad de G. Aprende a *pensar en términos de tonalidad, no de acordes* todo lo que puedas.

Ejemplo 3-13



No tienes que esperar a que veas ♯4 en una cifra de acorde para tocar una 4ª alzada en un acorde de 7ª mayor. Puedes tocarla en casi cualquier acorde de 7ª mayor. Bueno, digo "casi". Un acorde lidio seguramente sonaría fatal en un tema pop. Casi dije "en un tema de los Beatles" pero lo cierto es que Oliver Nelson utilizó acordes lidios en su arreglo del tema de John Lennon y Paul McCartney, "Yesterday."[9] Una ocasión en la que se podría tocar una 4ª alzada en un acorde de 7ª mayor (convirtiéndolo en acorde lidio) es cuando el acorde de 7ª mayor actúa como acorde de IV. Si una progresión de II-V-I en C (D-7, G7, C) va seguida inmediatamente de F , el acor de de IV grado en C mayor, F ♯4, seguramente sonará bien (**ejemplo 3-13)**. Quizá no se vea así en tu *fake book*, pues es opcional.

Ejemplo 3-14



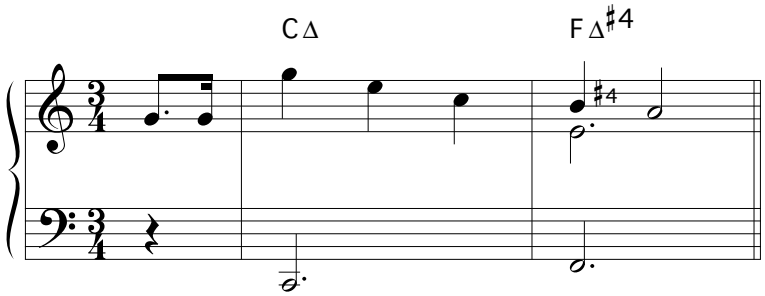
Ahora toca el **ejemplo 3-14**, de "Katrina Ballerina"[10] de Woody Shaw y escucha el uso de Woody de los acordes lidios.

[9] Lee Morgan, *Delightfulee*, Blue Note, 1966.
[10] Woody Shaw, *United*, Columbia, 1981.

Ejemplo 3-15

Ahora échale un vistazo al **ejemplo 3-15**, los últimos ocho compases de "Black Narcissus".[11] Todos los acordes de estos 8 compases son acordes de 7ª mayor ♯4, o sea, acordes lidios. Te haría falta tener tres manos para tocar este ejemplo, entonces pídele a un instrumentista de viento que toque la línea melódica de Joe Henderson [o cántala tú] mientras toques la parte del piano.

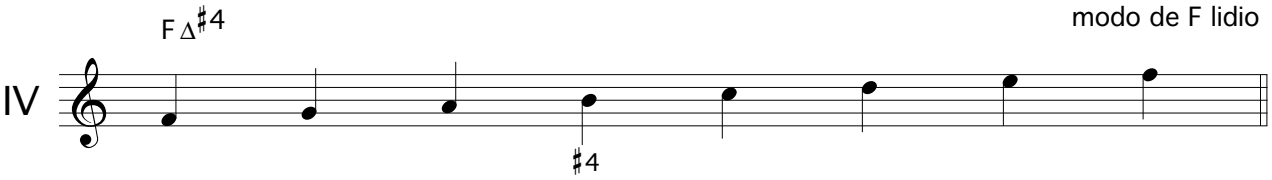
Ejemplo 3-16



Los músicos de jazz suelen pensar en los acordes lidios como cosa muy moderna, pero George Gershwin utilizó un acorde lidio como el primer acorde del puente de "Someone To Watch Over Me", que compuso en 1926. Y el acorde del sexto compás de "Cumpleaños Feliz" (compuesto en 1893) es un acorde lidio (**ejemplo 3-16**).

[11] Joe Henderson, *Power To The People*, Milestone, 1969.

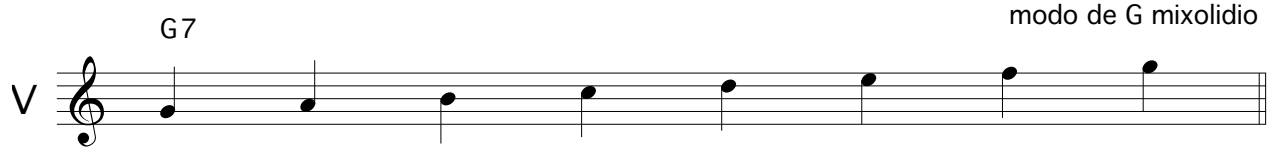
Ejemplo 3-17



Mira de nuevo el modo cuarto o lidio en el cuadro de las armonías de las escalas mayores (demostrado aquí esta vez como **ejemplo 3-17**). ¿Qué clase de 3ª y 7ª tiene? Pues posee una 3ª mayor y una 7ª mayor, tiene que ir con un acorde de F . Per o si vieras la cifra de F , la primera escala en que pensarías sería la de F mayor. ¿En qué se distingue el modo de F lidio de la escala de F mayor? En lugar de B♭, el modo lidio tiene B natural o 4ª alzada, entonces se ha agregado ♯4 a la cifra.

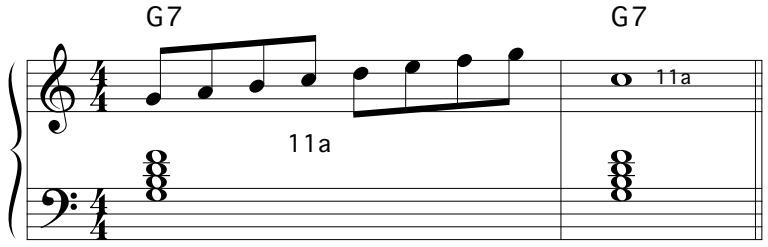
Mira de nuevo el modo quinto o mixolidio (demostrado aquí esta vez como **ejemplo 3-18**). El modo mixolidio también se conoce como *escala dominante*. Toca un acorde de G7 en posición fundamental con la mano

Ejemplo 3-18



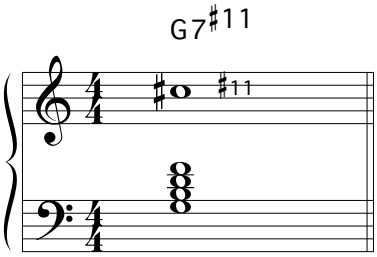
izquierda mientras toques el modo de G mixolidio con la mano derecha, como se demuestra en el **ejemplo 3-19**. Aquí hay otra nota "vitanda", a saber, C, la cuarta nota del modo. También se llama la 11ª; recuerda que la 4ª y la 11ª son dos nombres para una misma nota.

Ejemplo 3-19



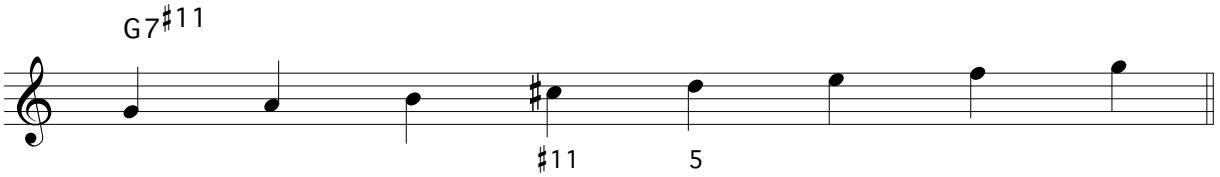
Toca C con la mano derecha mientras toques G7 con la mano izquierda, como se ve en el segundo compás del **ejemplo 3-19** y oirás una disonancia. De nuevo, si tocas C como nota de paso, apenas notarás la disonancia, solamente si prolongas C contra un acorde de G7. Y no se te olvide que el contexto dictará si tocas o no C con un acorde de G7. Quizá quieras tocar algo específicamente disonante o quizá quieras tocar la 11ª y luego resolverla medio tono hacia abajo a la 3ª, como se ve en el ejemplo de "Stella By Starlight". Acuérdate de no pensar en la disonancia como cosa "mala". "Disonancia" no es un término despectivo; es un recurso musical que puedes utilizar siempre que te convenga.

Ejemplo 3-20

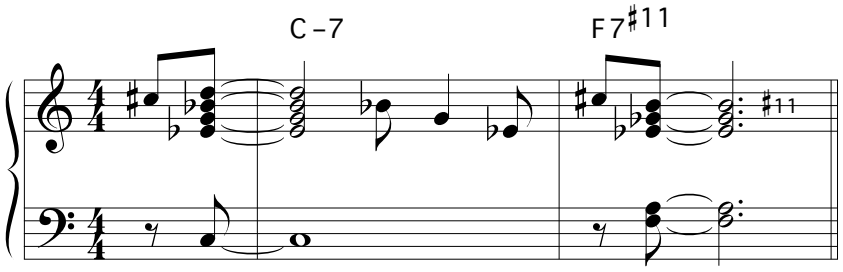


Como ocurre con la nota "vitanda" en el acorde de I grado, la mayoría de los músicos de antes de la era del bebop tocaban la 4ª en un acorde de 7ª de dominante solamente como nota de paso. Bird, Bud, Monk y otros innovadores de la era del bebop muchas veces *alzaban* la 4ª en un acorde de dominante, como se ve en el **ejemplo 3-20**. Aquí el acorde se cifra como G7♯11. Algunos músicos cifran el acorde como G7♯4 (como la 4ª y la 11ª son una misma nota). Hasta los años 60 se solía dominar 5♭. Sin embargo, ese término se ha ido convirtiendo en ♯11 o ♯4. Como ves en el **ejemplo 3-21**, la cuarta nota del modo se ha alzado, en vez de bajarse la quinta nota.

Ejemplo 3-21



Ejemplo 3-22



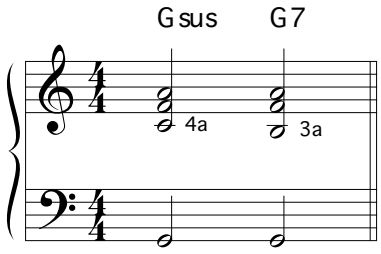
Los primeros maestros del bebop alzaban la 4ª en los acordes de 7ª dominante, en sus improvisaciones, en las voces de los acordes y en sus composiciones originales. El **ejemplo 3-22** demuestra la ♯11 de Bud Powell en un acorde de F7 en su tema "Bouncin' With Bud".[12]

Notarás que esta nueva escala no proviene de ninguna escala mayor. Tiene una sola alteración, C♯, pero no hay ninguna escala mayor con armadura de clave con solamente C♯. Con esto, hemos abandonado la armonía de las escalas mayores y hemos pasado a otro tipo de armonía basada en una escala completamente distinta, la *escala menor melódica*. Se cubrirá la armonía menor melódica más adelante en este capítulo.

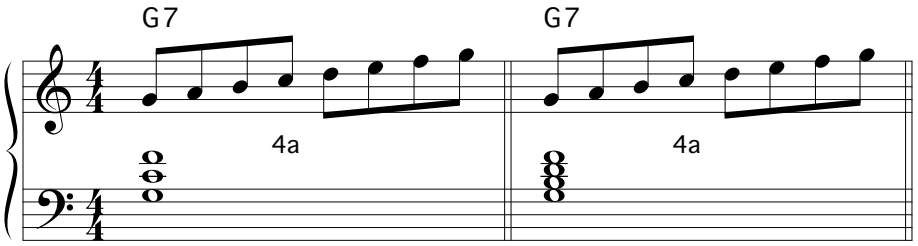
[12] *The Amazing Bud Powell*, Blue Note, 1949.

Ejemplo 3-23

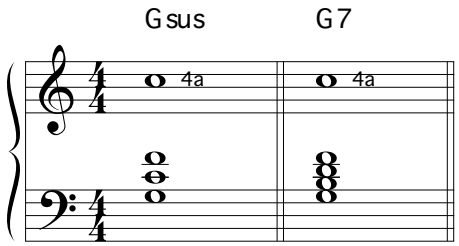
Ejemplo 3-24



Ejemplo 3-25



Ejemplo 3-26



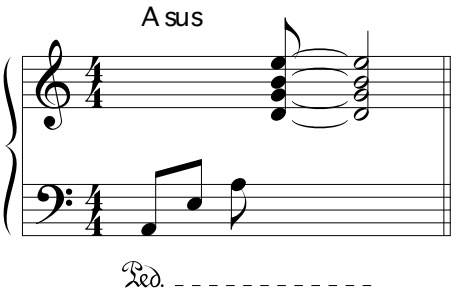
El modo mixolidio y el acorde sus

Fíjate en la última línea del **ejemplo 3-3**, demostrado aquí esta vez como **ejemplo 3-23**. El modo quinto o mixolidio aparece aquí de nuevo, pero esta vez con un cifrado nuevo, Gsus. G mixolidio es la escala o el modo que se suele tocar con un acorde de Gsus. La diferencia entre G7 y Gsus, los dos acordes que comparten el mismo modo de G mixolidio, es la siguiente: Los pianistas y guitarristas disponen las voces de los acordes *sus* de manera que la 4ª no suene como nota "vitanda". Una buena definición de un acorde *sus* sería "un acorde de V en el que la 4ª no suena como nota 'vitanda'".

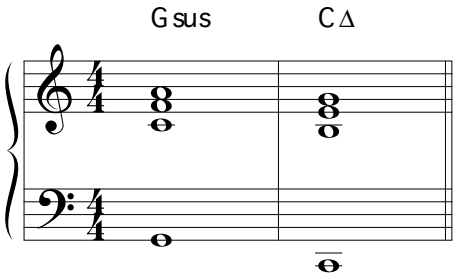
La palabra "*sus*" en la cifra se refiere a la *4ª suspendida* del acorde, en este caso la nota C. En la armonía tradicional, la 4ª de un acorde *sus* se suele resolver un semitono hacia abajo para convertirse en la 3ª de un acorde de 7ª dominante (**ejemplo 3-24**). En la música contemporánea, la 4ª muchas veces no se resuelve, lo cual les presta a los acordes *sus* una cualidad flotante.

En el piano, toca el modo de G mixolidio primero sobre el acorde de Gsus con la mano izquierda y después sobre un acorde de G7 (**ejemplo 3-25**) y oirás la diferencia. Toca C solo sobre cada acorde (**ejemplo 3-26**) y se notará la diferencia aún más.

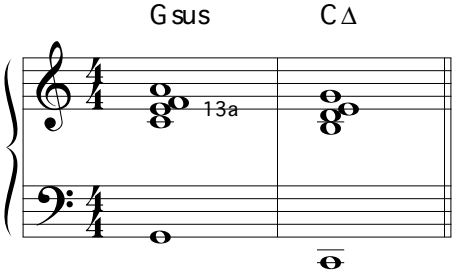
Ejemplo 3-27



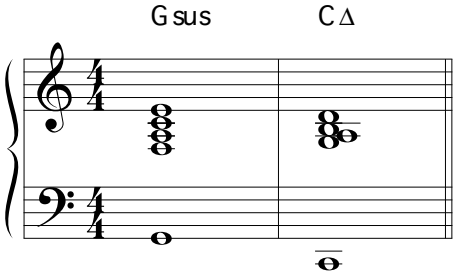
Ejemplo 3-28



Ejemplo 3-29



Ejemplo 3-30



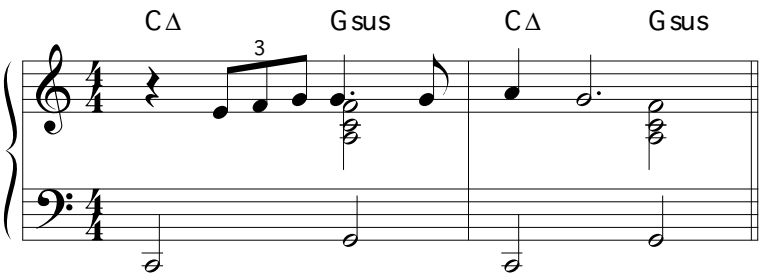
Los acordes *sus* forman parte del sonido del jazz solamente desde los años 60, aunque Duke Ellington y Art Tatum ya los tocaban en los 30 y 40. Toca el **ejemplo 3-27** y oirás el acorde de Asus que tocó Tatum en la introducción a "Why Was I Born"[13] de Jerome Kern.

No es este un libro de piano, claro, pero como los estudiantes de todos los instrumentos me preguntan a cada paso "¿cuáles son las voces del acorde *sus*?", ahora te las voy a enseñar. El **ejemplo 3-28** demuestra unas voces comunes de Gsus. Son unas voces sencillas; toca la fundamental (G) con la mano izquierda mientras tocas la tríada mayor un tono entero inferior a la fundamental (en este caso F mayor) con la mano derecha. Notarás que la tríada está en segunda inversión, o sea que la 5ª de la tríada (C) está abajo, en vez de la fundamental (F). Las tríadas suelen sonar más fuertes en segunda inversión. Fíjate en lo suavemente que estas voces se resuelven al acorde de C .

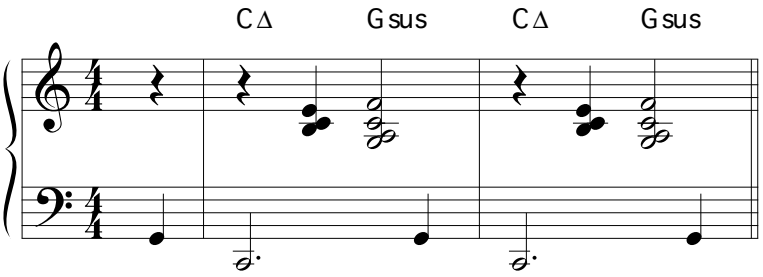
Toca el **ejemplo 3-29** y escucharás otras voces comunes de Gsus que se resuelven a C . Las notas del acorde de Gsus son las mismas que las del **ejemplo 3-28**, salvo "E" añadida, o sea la 13ª de Gsus. El **ejemplo 3-30** demuestra las mismas cuatro notas del acorde de Gsus, pero en otra disposición, resolviéndose suavemente a C . Gsus se resuelve tan suavemente como G7 a C . Los acordes *sus* funcionan como acordes de V grado.

[13] Art Tatum, *Gene Norman Presents*, *Vol. I*, GNP Crescendo, de principios de los 50.

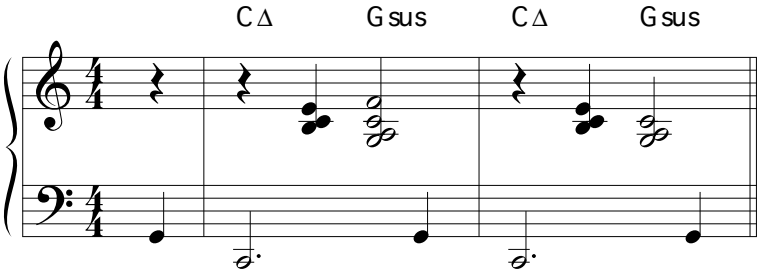
Ejemplo 3-31



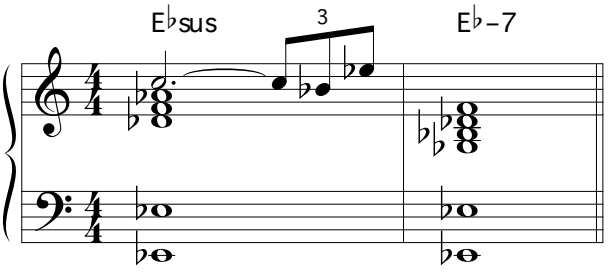
Ejemplo 3-32



Ejemplo 3-33



Ejemplo 3-34



Uno de los primeros compositores en utilizar los acordes *sus* fue Leonard Bernstein. Su tema, "Some Other Time", compuesto en 1944, alterna entre acordes de 7ª mayor y *sus* (**ejemplo 3-31**). Bill Evans retomó esta progresión 25 años después, al tocar prácticamente las mismas voces en el piano en la grabación que hizo con Tony Bennett de "Some Other Time"[14] (**ejemplo 3-32**) y en su propio tema, "Peace Piece"[15] (**ejemplo 3-33**), igual que en "Flamenco Sketches"[16] de Miles Davis.

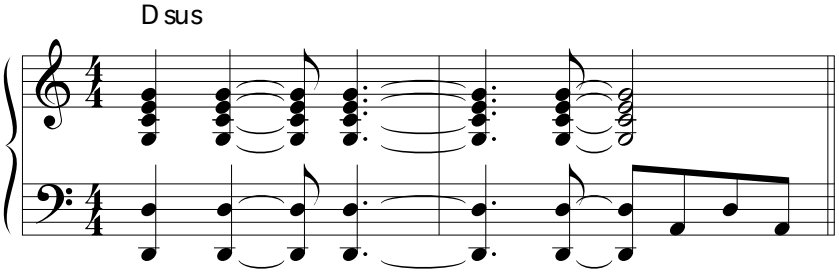
Quizá veas este mismo acorde de Gsus cifrado como G7sus4, Gsus4, F /G, F/G o D-7/G. Las tr es últimas variantes son *acordes de barra*, en los que se indica a la izquierda de la barra al pianista el acorde que se ha de tocar sobre la nota del bajo, que se indica en la parte derecha de la cifra. El cifrado F/G describe cabalmente lo que ocurre en el **ejemplo 3-28**: una tríada de F tocada encima de la nota G. Se cubren a fondo los acordes de barra en el Capítulo 5.

D-7/G describe la *función* del acorde *sus*, pues un acorde *sus* es como una progresión de II-V contenida dentro de un solo acorde. La progresión de II-V de la tonalidad de C es D-7, G7.

Hay dos temas que hicieron mucho porque cundieran los acordes *sus* entre los músicos de jazz: "Naima"[17] de John Coltrane y "Maiden Voyage"[18] de Herbie Hancock. Toca el **ejemplo 3-34** y oirás el sonido del acorde de E♭*sus* del primer compás de "Naima". Coltrane también utilizó los acordes *sus* en su grabación del tema de Jerry Brainin, "The Night Has A Thousand Eyes".[19]

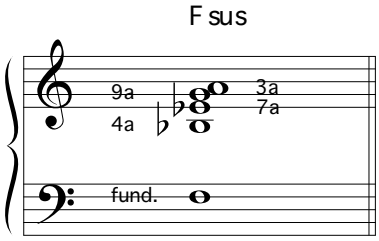
[14] *Bill Evans And Tony Bennett*, Fantasy, 1975. El tema, "Some Other Time" de Bernstein, fue obviamente influido por "Gymnopédies" de Eric Satie.
[15] *Everybody Digs Bill Evans*, Fantasy, 1958.
[16] Miles Davis, *Kind Of Blue*, Columbia, 1959.
[17] John Coltrane, *Giant Steps*, Atlantic, 1959.
[18] Herbie Hancock, *Maiden Voyage,* Blue Note 1965.
[19] John Coltrane, *Coltrane's Sound*, Atlantic, 1960.

Ejemplo 3-35



"Maiden Voyage", grabado en 1965, fue un tema revolucionario, pues constaba casi enteramente de acordes *sus*. El *vamp* de Herbie de los primeros dos compases se demuestra en el **ejemplo 3-35**. Las voces del acorde de Dsus se arman con una tríada de C mayor en la mano derecha, que queda un tono entero por debajo de la fundamental, D. Una nota de la tríada se ha duplicado para fortalecer las voces.

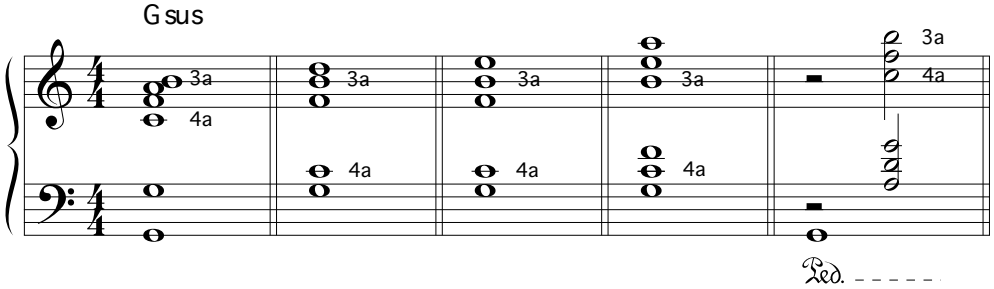
Ejemplo 3-36



Se utilizaron anteriormente los acordes *sus* en la versión de Miles Davis del tema de Dave Brubeck, "In Your Own Sweet Way".[20] Miles le agregó un interludio de 8 compases que se toca al principio y con los solos y que va alternando los acordes A♭sus y A♭7♯11. "Flamenco Sketches"[21], grabado por Miles en 1959, utiliza acordes *sus* y *sus*♭9. Pronto se cubrirán estos acordes *sus*♭9.

Otros temas importantes que ayudaron a introducir los acordes *sus* fueron "Mr. Day"[22] de John Coltrane, un blues que consta principalmente de acordes *sus* y "This I Dig Of You".[23]

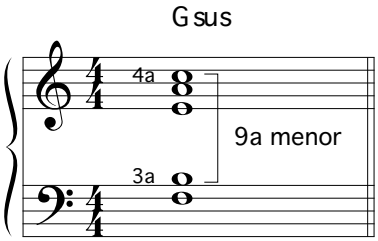
Ejemplo 3-37



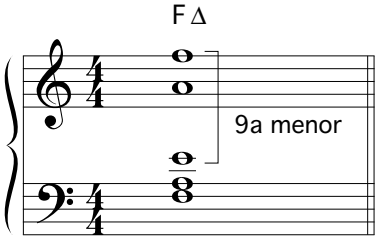
Se ha difundido el mito de que "la 4ª reemplaza la 3ª en un acorde *sus*". En un momento dado esto sí era cierto, pero durante los 60, se aceptaba cada vez más la disonancia, lo cual impulsó a los pianistas y guitarristas a tocar acordes *sus* con la 3ª, al igual que con la 4ª. Toca el **ejemplo 3-36** y oirás el acorde de Fsus que toca Wynton Kelly al principio de la grabación de Miles Davis, "Someday My Prince Will Come" del álbum del mismo título. Notarás que Wynton toca la 3ª (A) y la 4ª (B♭) en las voces de estos acordes. También oirás que Wynton coloca la 3ª encima de la 4ª. Los pianistas de jazz incluyen con frecuencia la 3ª en sus acordes *sus*, como oirás al tocar las voces demostradas en el **ejemplo 3-37**. Fíjate en que la 3ª siempre está en posición superior a la 4ª.

[20] Miles Davis, *Workin'*, Prestige, 1956.
[21] Miles Davis, *Kind Of Blue*, Columbia, 1959.
[22] John Coltrane, *Coltrane Plays The Blues*, Atlantic, 1960.
[23] Hank Mobley, *Soul Station*, Blue Note, 1960.

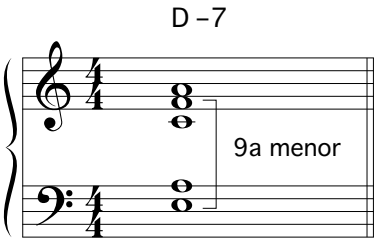
Ejemplo 3-38



Ejemplo 3-39



Ejemplo 3-40



Se podría tocar la 4ª encima de la 3ª, como se hace en el **ejemplo 3-38**, pero saldría el acorde mucho más disonante. Lo que produce la disonancia es el intervalo entre B y C—una 9ª menor—"el último intervalo disonante".

Toda la historia de la música occidental se podría caracterizar como una aceptación gradual de los intervalos disonantes. Durante la edad media, el utilizar el trítono ("*diabolus in musica*") estaba prohibido por la iglesia. Los acordes que contenían 2as menores y 7as mayores eran bastante poco usados en la música clásica hasta finales del siglo diecinueve. Y en el jazz, estos mismos dos intervalos se consideraban demasiado disonantes hasta los años 30. Si escuchas discos de esa década, oirás muchos acordes de 6ª mayor y muy pocos de 7ª mayor. El acorde de 7ª mayor se estrenó en el jazz con la música de Duke Ellington en los 20, pero no se difundió hasta los 40.[24] La 9ª natural de un acorde semidisminuido era tabú hasta hace bien poco. La 9ª menor todavía suena bastante disonante a la mayoría de los oídos, pero va evolucionando hasta ser aceptada como un intervalo "consonante".

Thelonious Monk tocaba acordes de 7ª mayor con intervalo de una 9ª menor (**ejemplo 3-39**) por los años 40, pero en aquel entonces a Monk se le consideraba bastante estrambótico y aunque se le respetaba, se le imitaba poco. Otro acorde con 9ª menor se forma con las lindas voces de un acorde de D-7, demostrado en el **ejemplo 3-40**. Dispone de una 9ª menor, entre E en la clave de Fa y F en la clave de Sol.

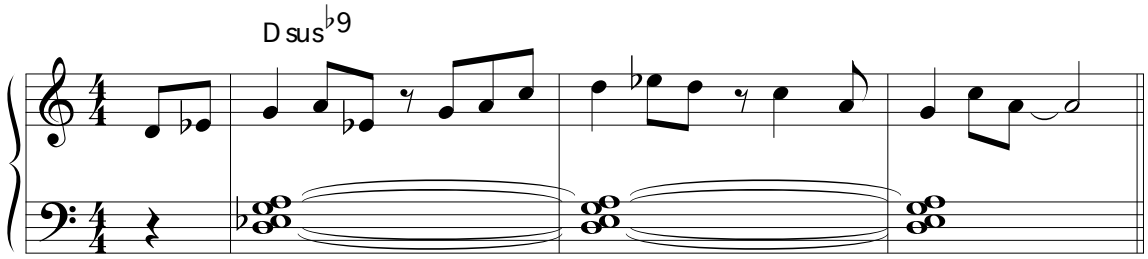
En un tema como "Maiden Voyage", en el que la armonía consta casi totalmente de acordes *sus*, siempre se corre peligro de que la armonía llegue a estancarse y la música pierda su ímpetu. En tal caso, quizá querrás utilizar la disonancia, y si tocas la 4ª por arriba de la 3ª (creando así una 9ª menor), quizá no suene tan áspero para la tercera o cuarta repetición. En fin, déjate guiar por tu buen gusto.

[24] La mayoría de los acordes tónicos, o de I grado, antes de la era del bebop se tocaban como acordes de sexta mayor, por ejemplo C6.

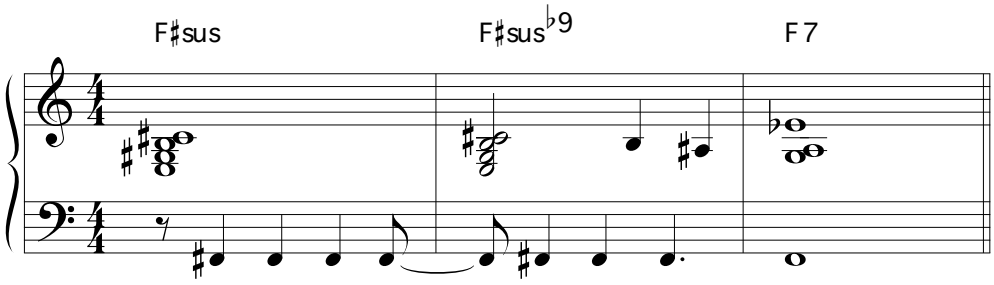
El modo frigio y el acorde de sus♭9

Toca el **ejemplo 3-41** y oirás el sonido de la armonía frigia. El ejemplo demuestra los primeros compases de "Golden Lotus"[25] de Kenny Barron. El acorde de Dsus♭9 proviene del modo frigio, o tercero del tono de B♭.

Ejemplo 3-41



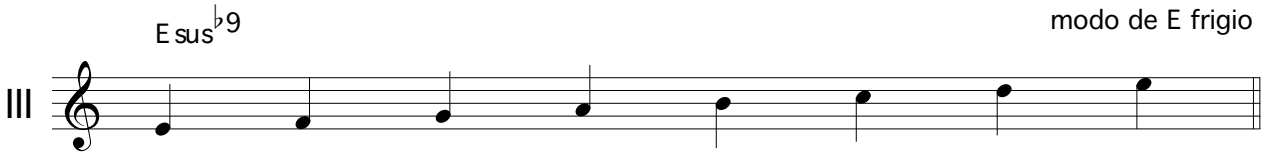
Ejemplo 3-42



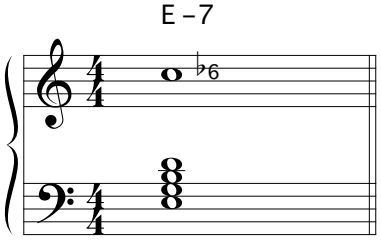
El **ejemplo 3-42** demuestra otro uso de la armonía frigia. Esta música viene de la hermosa balada de Kenny Dorham, "La Mesha".[26] El acorde de F♯sus♭9 proviene del modo frigio o tercero del tono de D.

Ahora vuelve a fijarte en el modo frigio o tercero de C mayor (demostrado aquí como **ejemplo 3-43**) que corre de E a E. Tanto el modo como su acorde son bastante engañosos. Pues dispone de una 3ª menor y una 7ª menor, este modo deja la

Ejemplo 3-43



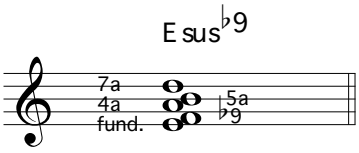
Ejemplo 3-44



impresión de que se debe tocar sobre un acorde de E-7. C, la 6♭ de E-7, suena muy disonante contra el acorde, como oirás al tocar el **ejemplo 3-44**. Se suele tocar C con E-7 solamente en las progresiones diatónicas como III-VI-II-V (E-7, A-7, D-7, G7, en C mayor), en las cuales C del acorde de E-7 se toca puramente como nota de paso. El modo frigio se suele tocar no sobre los acordes de 7ª menor, sino sobre los *acordes de sus*♭9.

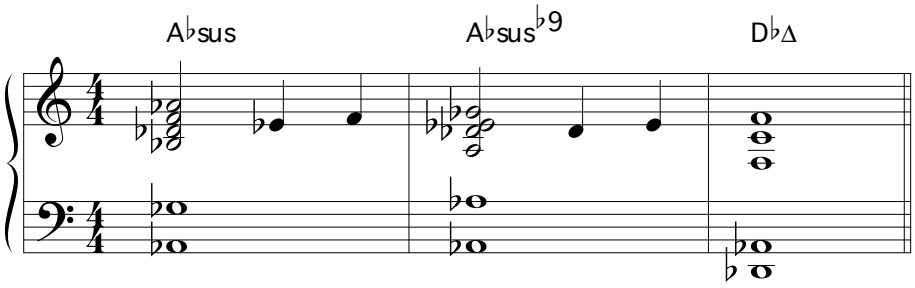
[25] Kenny Barron, *Golden Lotus,* Muse, 1980.
[26] Joe Henderson, *Page One*, Blue Note, 1963.

Ejemplo 3-45



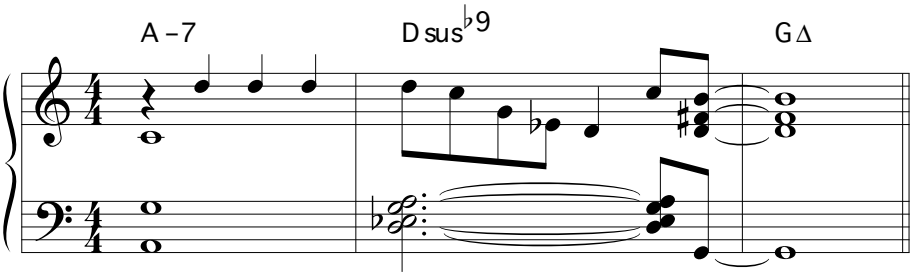
Como aprendiste antes, al comparar los acordes de II, V y I grado, las notas más importantes de un acorde, las que distinguen un acorde del otro, suelen ser la 3ª y la 7ª. Pero las notas más comúnmente tocadas en un acorde de *sus* son la fundamental, 9♭, 4ª, 5ª y 7ª—como se ve en el acorde de Esus♭9 demostrado en el **ejemplo 3-45**.[27]

Ejemplo 3-46



Los acordes de *sus*♭9 representan un sonido relativamente nuevo en la armonía del jazz, pues se introdujeron en los años 60 en las composiciones de Kenny Dorham, John Coltrane, McCoy Tyner y Wayne Shorter. Como era de esperar, Duke Ellington se adelantó a todos los demás en varios años. Toca el **ejemplo 3-46**, una parte del tema de Duke, "Melancholia",[28] grabado en 1953. El acorde de A♭sus♭9 proviene del modo frigio de la escala de E mayor.[29]

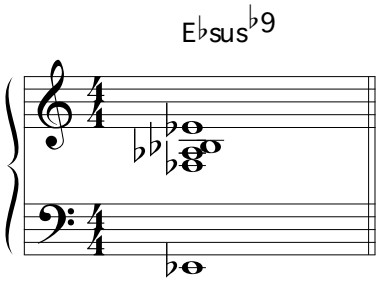
Ejemplo 3-47



Ahora toca el **ejemplo 3-47** y oirás el melodioso sonido de la armonía frigia. Freddie Hubbard toca esta línea en su solo en "Dolphin Dance".[30] El acorde de Dsus♭9 proviene del modo frigio de la escala de B♭ mayor.

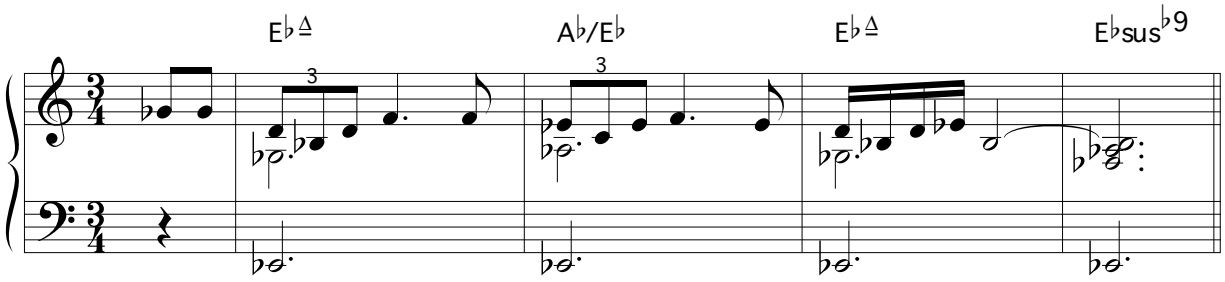
Un hermoso ejemplo de la armonía frigia se encuentra en el acorde de E♭sus♭9 que improvisa McCoy Tyner durante la intro a "After The Rain"[31] de John Coltrane (**ejemplo 3-48**). Coltrane y McCoy también tocan escalas tipo frigio sobre acordes de *sus*♭9 en el tema de Coltrane, "Crescent".[32]

Ejemplo 3-48

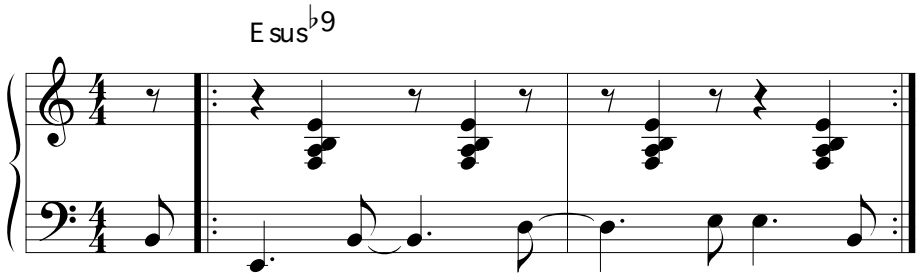


[27] Estas son las mismas notas de la escala japonesa *in-sen*, que pasaremos a explorar en el Capítulo 9, "Escalas pentatónicas".
[28] Duke Ellington, *Piano Reflections,* Capitol, 1953.
[29] En realidad, la tonalidad es de F♭—pero nadie quiere pensar en una tonalidad con seis bemoles y un doble bemol.
[30] Herbie Hancock, *Maiden Voyage,* Blue Note 1965.
[31] John Coltrane, *Impressions*, MCA/Impulse, 1962.
[32] John Coltrane, *Crescent*, MCA/Impulse, 1964.

Ejemplo 3-49

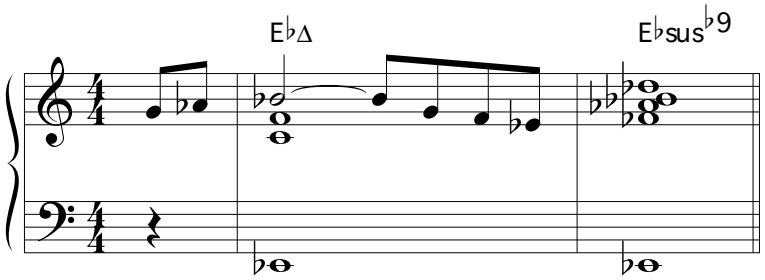


Ejemplo 3-50



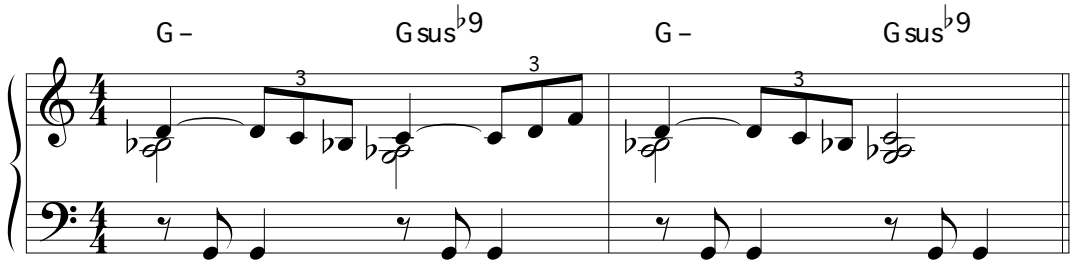
Hay muchos ejemplos más. El **ejemplo 3-49** demuestra el acorde de E♭sus♭9 del evocador vals lento de Wayne Shorter, "Penelope".[33] El tema "Gichi"[34] de Kenny Barron tiene un largo *vamp* sobre un acorde de E♭sus♭9 (**ejemplo 3-50**). La hermosa balada de Wayne Shorter, "Infant Eyes"[35] tiene un acorde de E♭sus♭9 (**ejemplo 3-51**). El tema "Search For Peace"[36] de McCoy Tyner tiene acordes de Gsus♭9 en el puente(**ejemplo 3-52**).

Ejemplo 3-51



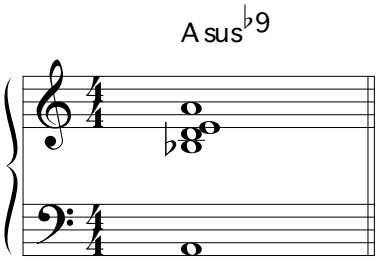
Un ejemplo temprano de un solo alargado sobre acordes *sus* y *sus*♭9 se encuentra en la ejecución de Wynton Kelly de acordes de Fsus y Fsus♭9 en la intro, los interludios y el final de la grabación de Miles Davis de "Someday My Prince Will Come."[37]

Ejemplo 3-52

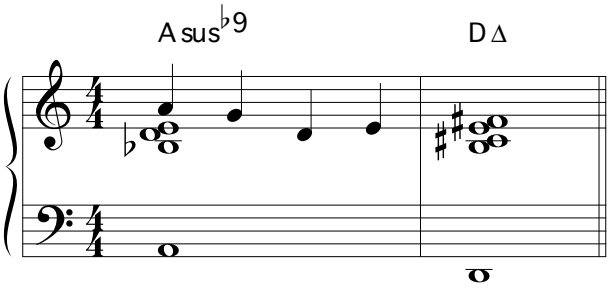


[33] Wayne Shorter, *Etcetera*, Blue Note, 1965.
[34] Booker Ervin, *Back From The Gig*, Blue Note, 1968.
[35] Wayne Shorter, *Speak No Evil*, Blue Note, 1964.
[36] McCoy Tyner, *The Real McCoy*, Blue Note, 1967.
[37] Miles Davis, *Someday My Prince Will Come*, Columbia, 1961.

Ejemplo 3-53



Ejemplo 3-54



Algunos bajistas prefieren afinar sus instrumentos en un acorde de Asus♭9, el acorde frigio del tono de F, más que en A, la nota tradicional de afinación. Y muchos *gigs* ("bolos" o "guisos") empiezan con el bajista diciéndole al pianista, "Dame un acorde de Asus♭9". El **ejemplo 3-53** demuestra unas voces típicas de afinación de piano de un acorde de Asus♭9. Los acordes *sus*♭9, como otros acordes *sus*, suelen funcionar como acordes de V grado, tienden a resolverse una 5ª hacia abajo. Escucha la fluidez con que Asus♭9 se resuelve hacia D en el **ejemplo 3-54**.

"Flamenco Sketches"[38] de Miles Davis tiene una sección de ocho compases sobre un pedal de D. En la primera repetición, Miles toca el modo de D frigio sobre esta sección, como se demuestra en el **ejemplo 3-55**.

Los acordes de *sus*♭9 suelen reemplazar los acordes *sus,* los de 7ª dominante y las progresiones de I-V. Llegaremos a esto en el Capítulo 14, "Rearmonización adelantada". También se suele tocar una escala distinta a la de tipo frigio sobre los acordes de *sus*♭9, como verás en la sección de este capítulo sobre la armonía menor melódica.

Ejemplo 3-55
ritmo aproximado

[38] Miles Davis, *Kind of Blue*, Columbia, 1959.

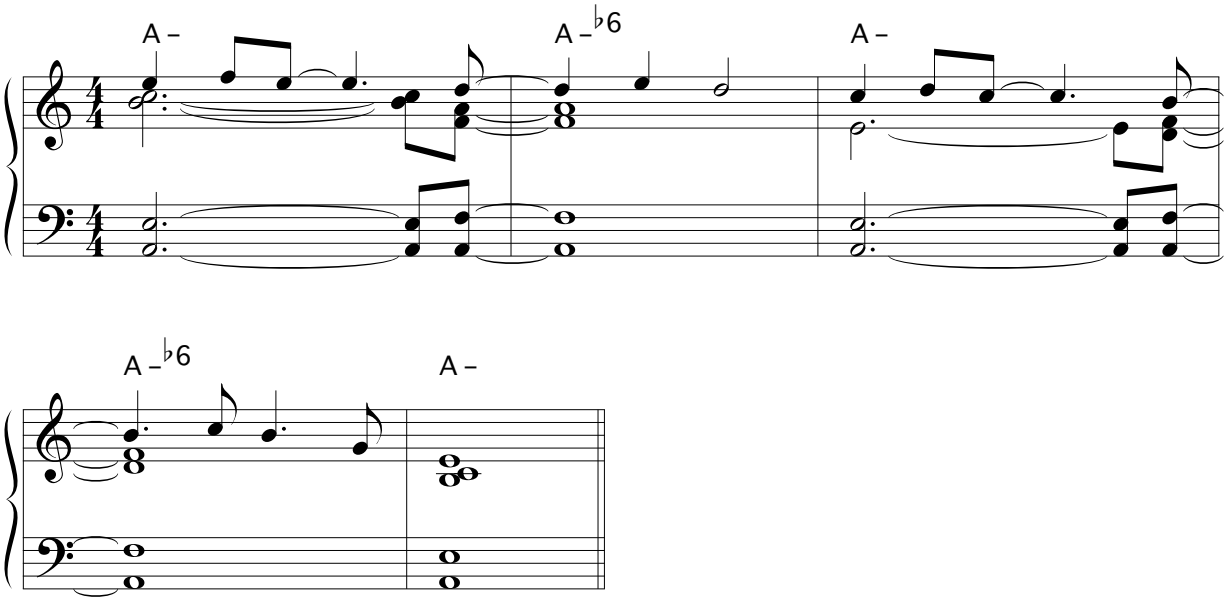
El modo eólico

El modo eólico es el sexto de la escala mayor y se suele llamar la *escala menor natural*. Los acordes eólicos rara vez se tocan. El puente de "Milestones"[39] de Miles Davis consta de un solo acorde: A eólico. Se requieren muy poco los acordes eólicos y hasta existe cierta confusión acerca de lo que es un acorde eólico y cuándo hay que tocar una escala tipo eólico. Como el modo eólico es el sexto modo de la escala mayor, a veces se toca sobre el acorde de VI grado en una progresión de I-VI-II-V (C , A-7, D-7, G7) o una pr ogresión de III-VI-II-V (E-7, A-7, D-7, G7). En la práctica, los músicos del jazz actual tocan el acorde de VI grado como acorde dominante (C , A*7*, D-7, G7) la mayor parte del tiempo.

Una de las justificaciones que se dan para tocar el modo eólico sobre un acorde de VI grado es que permite permanecer en la misma tonalidad durante la ejecución de los cuatro acordes de la progresión de I-VI-II-V. Es éste el razonamiento del músico perezoso y le faltan las opciones que se ofrecen al tocar un acorde de dominante como el acorde de VI grado, con todas sus posibilidades (9♭, alt, ♯9, ♯11, etc.) en lugar del acorde de menor 7ª.

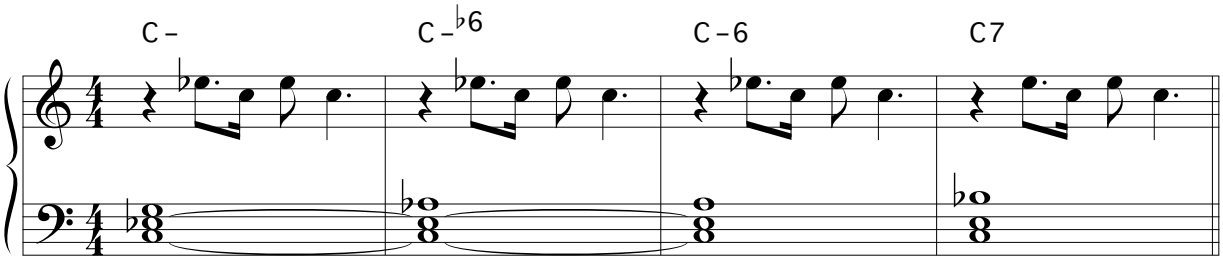
[39] Miles Davis, *Milestones*, Columbia, 1958.

Ejemplo 3-56



Cuando la 5ª de un acorde menor sube cromáticamente a una ♭6, el resultante acorde de ♭6 menor ofrece una oportunidad espléndida de tocar el modo eólico. El **ejemplo 3-56** demuestra el modo de que Kenny Barron utiliza esta idea en los compases segunda y cuarta de su tema "Sunshower".[40] El tema de Kenny también suena como una progresión de I-IV en tono menor, entonces se podría cifrar alternativamente como A-, D-/A. Otra ocasión en la que se podría tocar la armonía eólica es con el acorde de C-♭6 del segundo compás del puente de "Ain't Misbehavin'" de Fats Waller (**ejemplo 3-57**).

Ejemplo 3-57

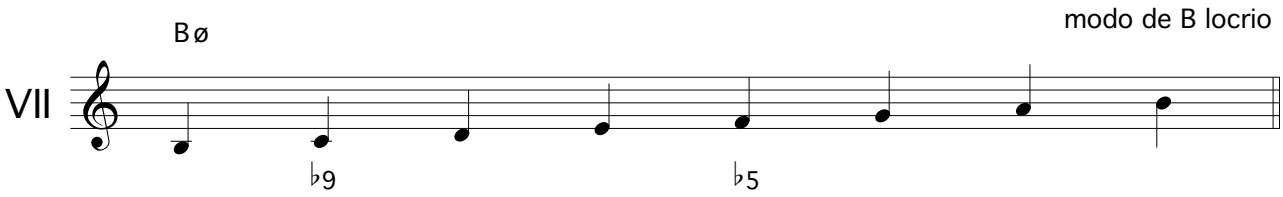


[40] Kenny Barron, *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1990.

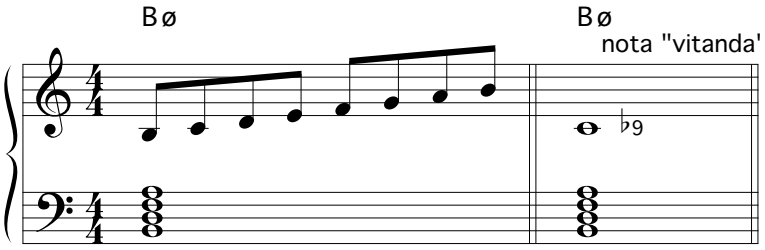
El modo locrio y el acorde semidisminuido

Fíjate en el modo séptimo o locrio del **ejemplo 3-3**, que se vuelve a poner aquí como **ejemplo 3-58**. Este modo tiene una 3ª menor y una 7ª menor, pues va con un acorde de B-7—con una diferencia: También tiene una 5ª bemol (F queda una ♭5 por encima de B). Todos los demás modos mayores tienen una 5ª justa. La cifra de este modo es Bø, una forma abreviada de B-7♭5, y se llama B semidisminuido. *El término semidisminuido se aplica al acorde de menor 7ª con la 5ª bemol.*

Ejemplo 3-58



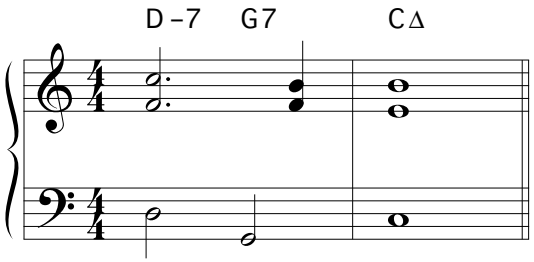
Ejemplo 3-59



Toca el **ejemplo 3-59**. Escucha la nota C, la segunda del modo, y fíjate en lo disonante que suena sobre el acorde de Bø. C es la ♭9 del acorde. La ♭9 de un acorde semidisminuido es otra nota "vitanda". Cuando los primeros maestros del bebop pensaban en una escala para el acorde semidisminuido, solían escoger principalmente el modo locrio, aunque Bud Powell solía tocaba la escala menor armónica sobre los acordes semidisminuidos. Hay otro modo, que se encuentra en la armonía menor melódica (que se cubre en la próxima sección de este capítulo) que suena bien con los acordes semidisminuidos y carece de nota "vitanda". Algunos músicos tocan el modo locrio, otros tocan el modo que proviene de la armonía menor melódica con los acordes semidisminuidos. Muchos músicos tocan los dos modos, así que tienes opción. De momento, dejémoslo a tu juicio hasta llegar al otro modo semidisminuido.

En resumen: *Todos los acordes del tono de C mayor—C , D-7, Esus♭5, F ♯4, G7, Gsus, A-6b, Bø—comparten la misma escala de C mayor.*

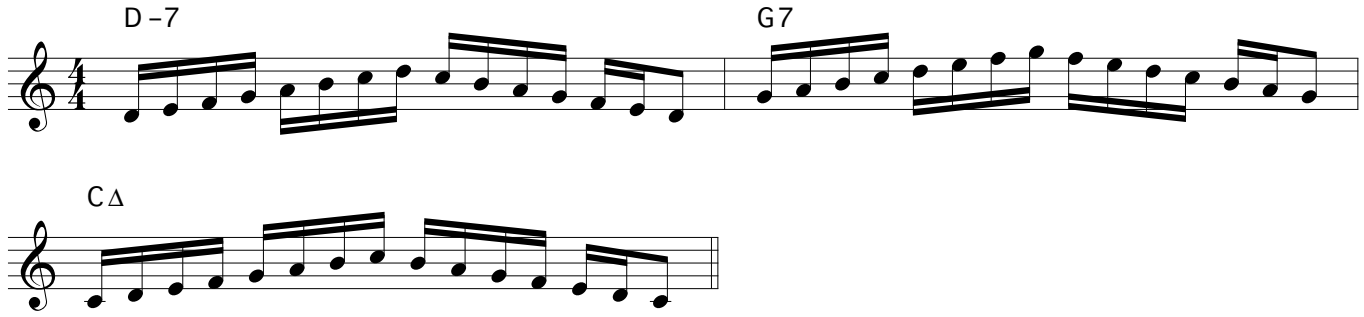
Ejemplo 3-60



Dominando la progresión de II-V-I

Ya que es tan importante la progresión de II-V-I, una buena manera de empezar es practicando los modos sobre esos acordes—el dórico, el mixolidio y el jónico—en todas las tonalidades. Entonces escoge unos temas fáciles de tu *fake book* con acordes sencillos (que todavía no tengan notas alteradas como ♭9, ♯11, ♭5 o "alt") y toca el modo correspondiente sobre cada acorde. Se demuestra esto en el **ejemplo 3-60**, los dos primeros compases de "I Should Care" de Sammy Cahn.

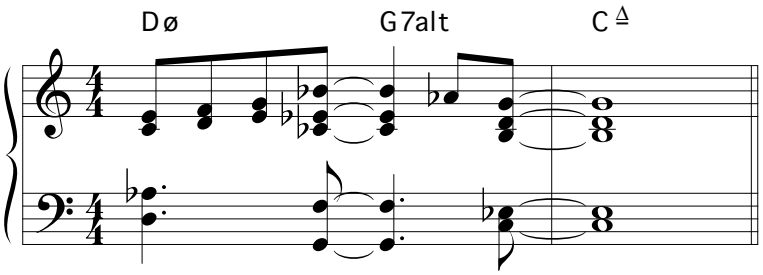
Ejemplo 3-61



El **ejemplo 3-61** demuestra los modos que se deben practicar sobre los acordes de los dos compases mencionados: Toca el modo de D dórico, ascendente y descendente, sobre D-7, luego toca el modo de G mixolidio sobre G7; al final toca el modo de C jónico sobre C . El tocar con los discos de Aebersold es otra buena manera de estudiar con los modos.[41]

Es hora de pasar a un tipo de armonía más exótica que cualquier cosa de lo que presenta la escala mayor y que ejemplifica el sonido del jazz moderno: me refiero a la escala menor melódica.

Ejemplo 3-62

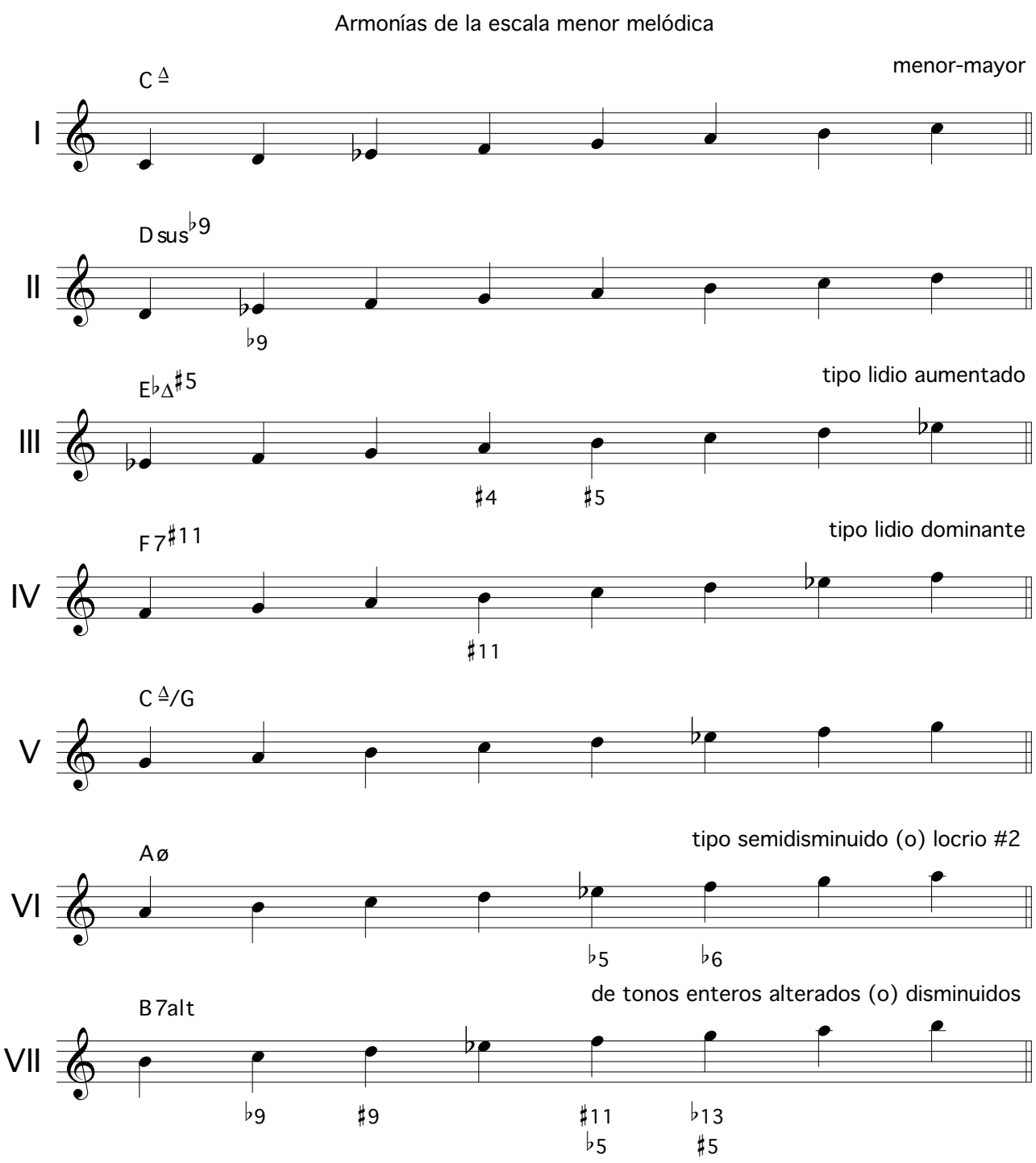


La armonía de la escala menor melódica

Toca la música del **ejemplo 3-62** y oirás el sonido de la *armonía menor melódica.* A pesar de ser progresión de II-V-I, cada acorde proviene, no de la escala mayor, sino de la escala menor melódica.

[41] Jamey Aebersold, *Volume 3, The II-V7-I Progression.*

Ejemplo 3-63

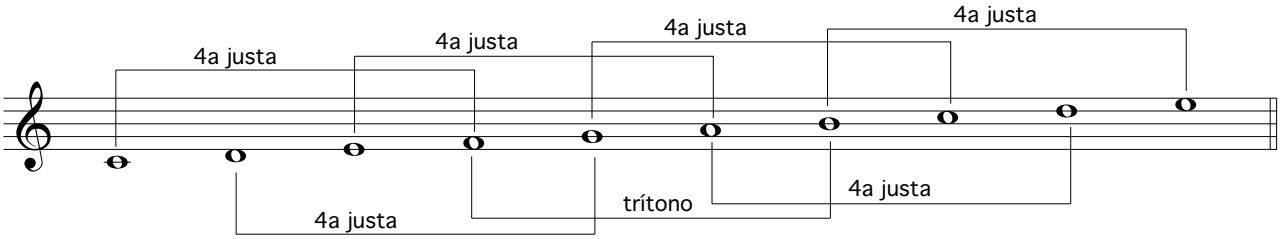

Armonías de la escala menor melódica
menor-mayor
C△
I
D sus♭9
II
♭9
E♭△♯5
tipo lidio aumentado
III
♯4
♯5
F 7♯11
tipo lidio dominante
IV
♯11
C△/G
V
Aø
tipo semidisminuido (o) locrio #2
VI
♭5
♭6
B 7alt
de tonos enteros alterados (o) disminuidos
VII
♭9
♯9
♯11
♭5
♭13
♯5

Fíjate en el **ejemplo 3-63**, el titulado "Armonías de la escala menor melódica". Al igual que con la escala mayor, la escala menor melódica es una escala de siete notas y siete modos (ver los números romanos colocados a la izquierda de cada modo). La única diferencia entre la escala de C menor melódica y la de C mayor es que la escala menor melódica tiene E♭, una 3ª menor. *Es la única diferencia entre la escala mayor y la menor melódica—la menor melódica tiene una 3ª menor.*[42]

Así y todo, la armonía menor melódica *suena* completamente distinta—más oscura y más exótica—que la armonía de la escala mayor. La escala menor melódica tiene más posibilidades melódicas e interválicas que la escala mayor. Veamos por qué:

Se le llama *4ª diatónica* el intervalo entre cada cuarta nota dentro de una tonalidad dada. En la tonalidad de C mayor, los intervalos entre C y F, D y G, E y A, F y B, G y C, a y D y B y E están a una 4ª diatónica de distancia, como se ve en el **ejemplo 3-64**. Fíjate que no he dicho una 4ª

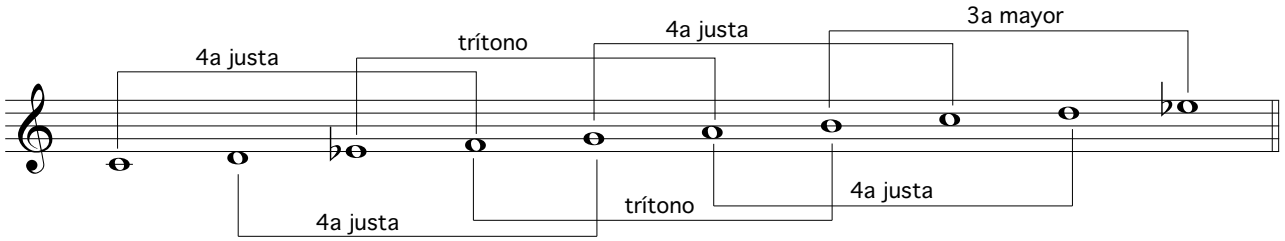
Ejemplo 3-64



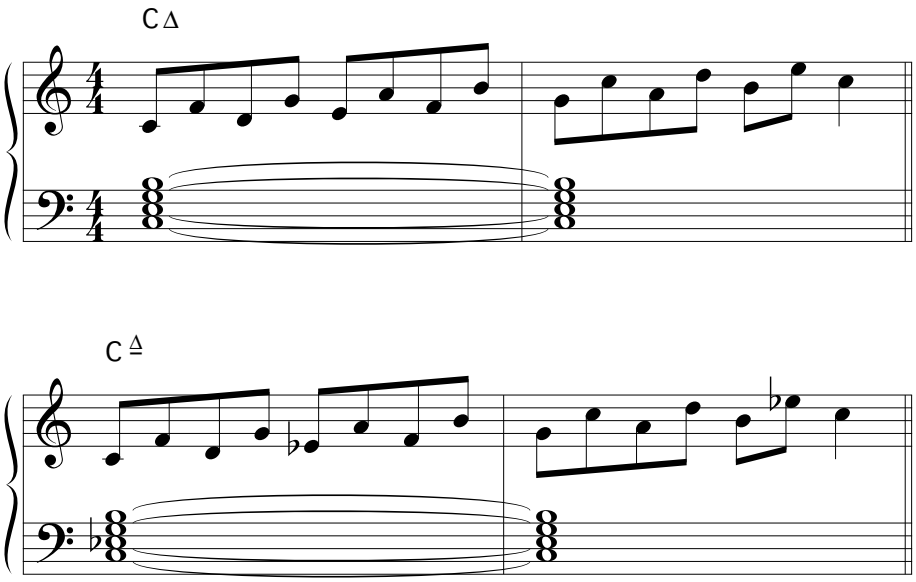
justa. La escala mayor tiene dos tipos de 4ª diatónica: la 4ª justa y la 4ª aumentada, o trítono. El intervalo entre F y B es un trítono, no una 4ª justa, pero F está a una 4ª de distancia de B *dentro de la tonalidad*. Ten presente que diatónico quiere decir "dentro de la tonalidad".

[42] En la teoría clásica, hay dos escalas menores melódicas, una ascendente y otra descendente. Por ser la escala menor melódica descendente idéntica al modo eólico de la escala mayor, los músicos de jazz piensan en la escala *ascendente* como " la escala menor melódica".

Ejemplo 3-65



Ejemplo 3-66



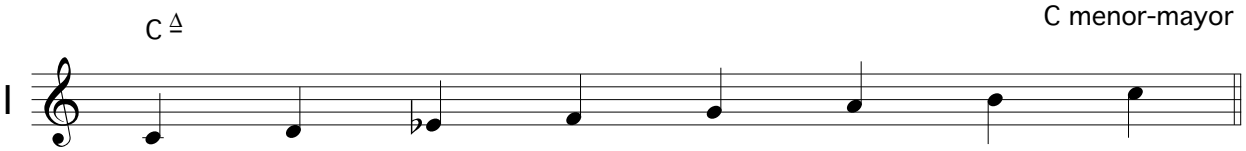
La armonía menor melódica tiene *tres* tipos de 4ª: 4ª justa, dos trítonos *y una 3ª mayor*. Ahora dirás, ¿cómo puede ser 4ª una 3ª? Mira el **ejemplo 3-65**. La última 4ª diatónica demostrada, entre B y E♭, suena como una 3ª mayor, pero diatónicamente ("dentro de la tonalidad") es una 4ª.

Toca el **ejemplo 3-66** y escucha la diferencia entre el patrón de 4ª diatónica casi idéntico, primero sobre C y después sobr e C- , un acor de menor melódico. ¿Oyes lo diferente que suena la armonía menor melódica que la de la escala mayor?

El acorde menor-mayor

Fíjate de nuevo en el cuadro de las armonías de la escala menor melódica. El primer modo, demostrado aquí como **ejemplo 3-67**, va con algún tipo de acorde de C, pues corre de C a C. Tiene una 3ª menor y una 7ª mayor, por lo cual se llama acorde *menor-mayor*. Dos cifrados comunes para un acorde de C menor-mayor son C- y $C^{\sharp 7}{}_{.43}$

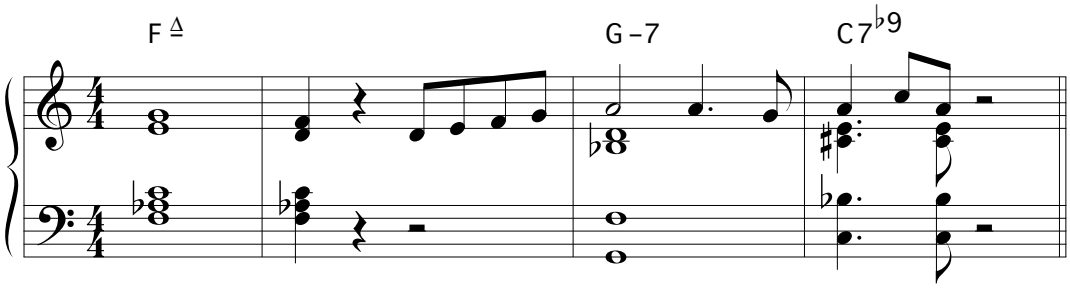
Ejemplo 3-67



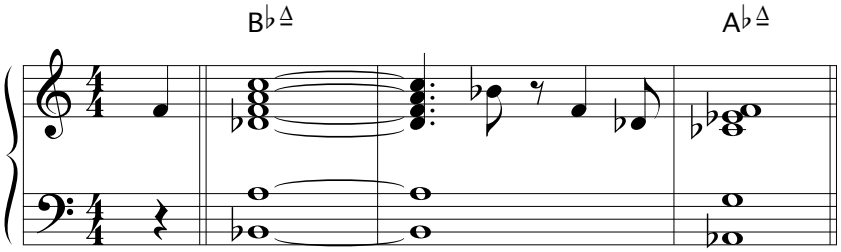
[43] También C-maj7.

A diferencia de un acorde de menor 7ª, que funciona como acorde de II grado, un acorde menor-mayor funciona como *acorde de I grado menor*, también llamado *acorde de tónica menor.*

Ejemplo 3-68



Ejemplo 3-69

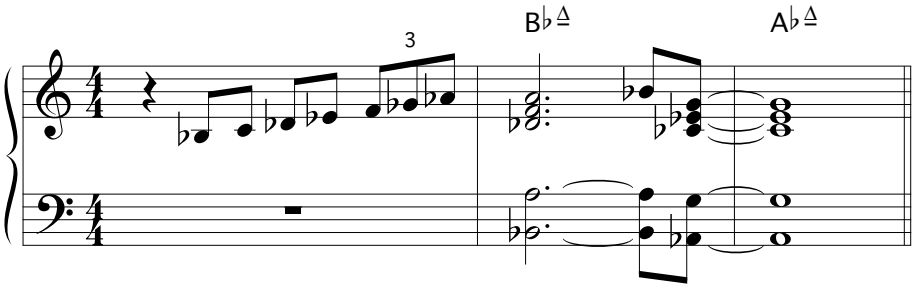


Toca la música demostrada en el **ejemplo 3-68**, los primeros compases de "Minority"[44] de Gigi Gryce. El primer acorde es F menor-mayor (F-), de la escala de F menor melódica.

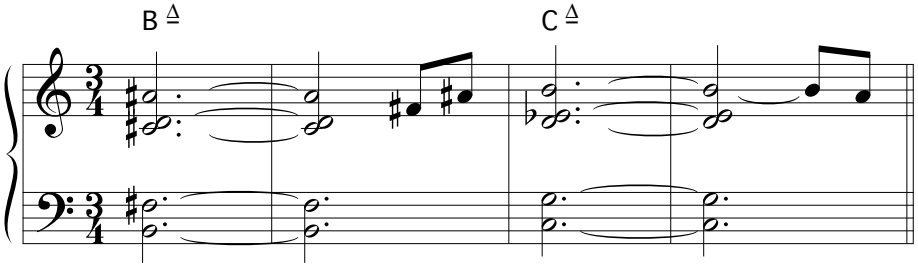
Toca el **ejemplo 3-69**. El primer acorde de "Nica's Dream"[45] de Horace Silver es un acorde de B♭ menor-mayor (B♭-) de la escala de B♭ menor melódica. El segundo acorde (A♭-) proviene de la escala de A♭ menor melódica.

Ahora toca el **ejemplo 3-70**. Los dos primeros acordes de "Chelsea Bridge"[46] de Billy Strayhorn son los acordes de B♭- y A♭- menor -mayor. Ahora, toca el **ejemplo 3-71**. Los dos primeros acordes de "Dance Cadaverous"[47] de Wayne Shorter son los acordes de B- y C- .

Ejemplo 3-70

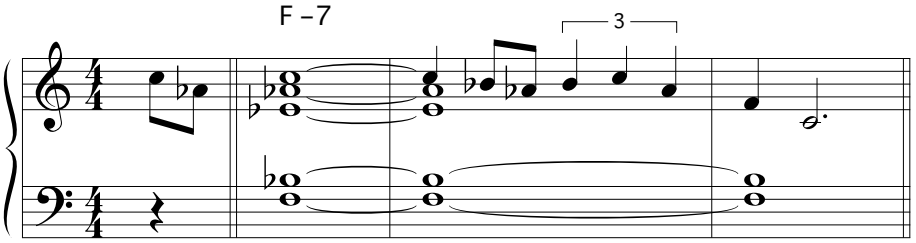


Ejemplo 3-71

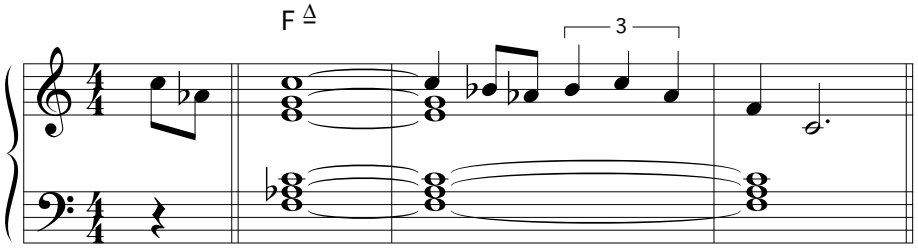


44 Bill Evans, *Everybody Digs Bill Evans*, Fantasy, 1958.
45 Art Blakey, *The Original Jazz Messengers*, Columbia, 1956.
46 Joe Henderson, *Lush Life*, Verve, 1992. Muchos músicos tocan E♭7+11 como primer acorde de "Chelsea Bridge."
47 Wayne Shorter, *Speak No Evil*, Blue Note, 1964.

Ejemplo 3-72



Ejemplo 3-73



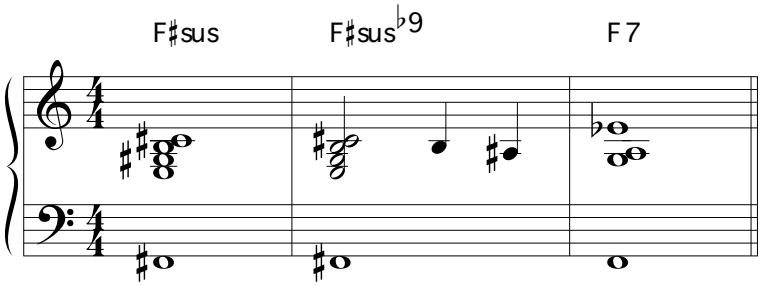
Los acordes menores-mayores se suelen tocar para sustituir los acordes de 7ª menor. Toca el **ejemplo 3-72**, los primeros acordes de "Summertime" de George Gershwin. Y ahora toca el **ejemplo 3-73** para captar el gusto más sabroso y oscuro del acorde menor-mayor.

La indicación de cuándo puedes hacer esto es sencilla: Si un acorde de II grado no forma parte de una progresión de II-V, por regla general se puede sustituir un acorde de menor 7ª con un acorde menor. Por ejemplo, si F-7 no va seguido de B♭7, por lo general puedes sustituir el acorde de F-7 con F- . *La única excepción ocurre cuando la 7ª menor es la nota melódica.* Ten en cuenta que no estás obligado a hacer esta sustitución; solamente aporta un sabor distinto. Y no exageres—usa tu discreción.

Al improvisar sobre los acordes menores-mayores, se toca el modo menor-mayor, el primer modo de la escala menor melódica.

El acorde sus♭9

Ejemplo 3-74

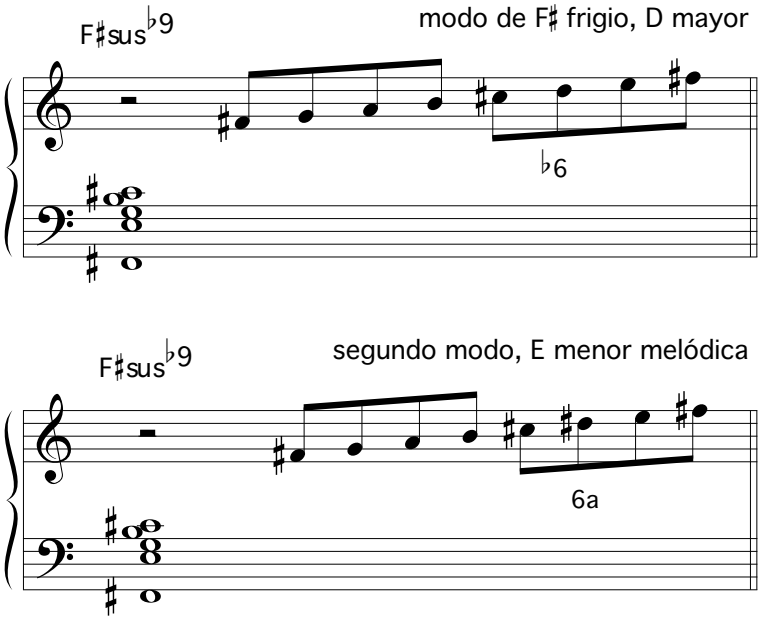


Toca el **ejemplo 3-74** y oirás de nuevo el sonido del acorde de F♯sus♭9 de la hermosa balada de Kenny Dorham, "La Mesha".[48]

Al improvisar sobre los acordes de sus♭9, tienes opción de dos escalas distintas: el modo tercero o frigio, de la escala mayor (de la que hablamos anteriormente en este capítulo) o el modo segundo de la escala menor melódica.

[48] Joe Henderson, *Page One*, Blue Note, 1963.

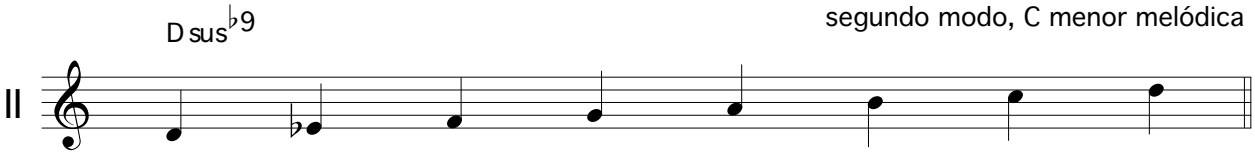
Ejemplo 3-75



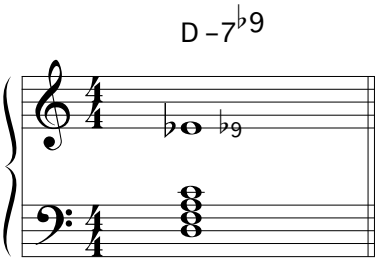
El **ejemplo 3-75** demuestra estas dos escalas tocadas sobre el acorde de F♯sus♭9. Toca el acorde mientras sostengas el pedal derecho del piano, y luego toca la primera escala, el modo de F♯ frigio (el tercer modo de D mayor). Ahora haz lo mismo con la próxima escala, el segundo modo de E menor melódica. La única diferencia entre las dos escalas es que F♯ frigio tiene D, una 6ª bemol, y el modo menor melódico tiene D♯, una 6ª natural. Escucha lo diferente que suena con las dos notas distintas. La D natural es mucho más disonante.

Ahora veamos el segundo modo del cuadro de las armonías de la escala menor melódica, representado aquí como **ejemplo 3-76**. Esta escala, que corre de D a D, tiene una 3ª menor y una 7ª menor, lo que sugeriría que se toque sobre un acorde de D-7. Pero la nota E♭ de la escala sería la ♭9 del acorde de D-7, y el tocar una ♭9 sobre un

Ejemplo 3-76

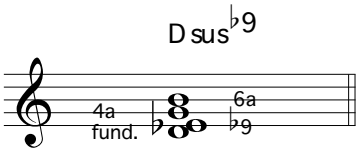


Ejemplo 3-77

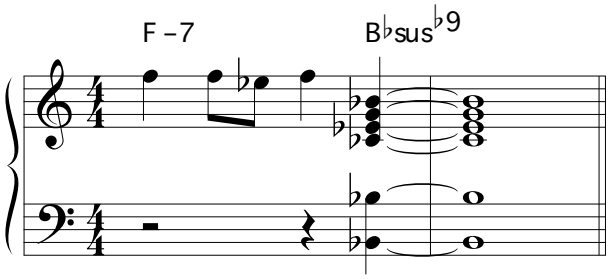


acorde de 7ª menor suena muy disonante (**ejemplo 3-77**). El segundo modo se suele tocar no sobre los acordes de 7ª menor sino sobre los acordes *sus*♭9.

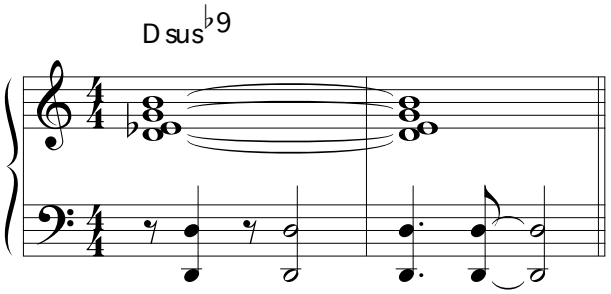
Ejemplo 3-78



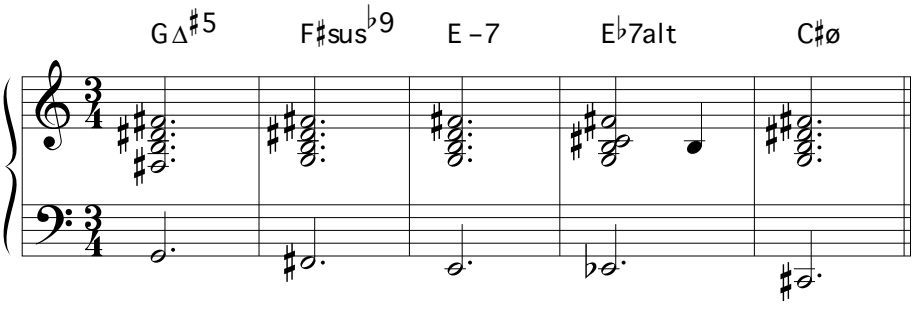
Ejemplo 3-79



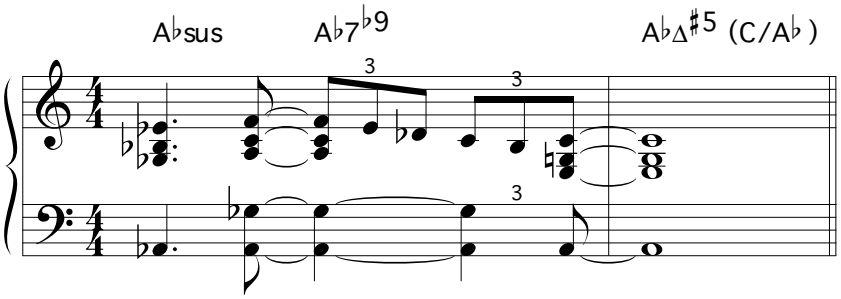
Ejemplo 3-80



Ejemplo 3-81



Ejemplo 3-82



Las notas más importantes del acorde, las que distinguen un acorde del otro, muchas veces son la 3ª o la 7ª. Pero las notas más importantes del acorde *sus*♭9 menor melódica son la fundamental, 9♭, 4ª y 6ª—como se ve en el acorde de Dsus♭9 del **ejemplo 3-78**.[49] Los siguientes ejemplos de *sus*♭9 se disponen con esta combinación de notas. Toca el **ejemplo 3-79** y escucha el acorde de B♭sus♭9 tocado por Mulgrew Miller en el tema de Anthony Newley, "Who Can I Turn To".[50] Toca el **ejemplo 3-80** y oirás el acorde de Dsus♭9 de "Piccadilly Lilly"[51] de David Liebman. (David cifra este acorde como E♭∆♯5♭5/D.) Toca el **ejemplo 3-81**, cinco compases del precioso vals de Wayne Shorter, "Dance Cadaverous".[52] Escucha el acorde de F♯sus♭9 del segundo compás y la línea del bajo que desciende por una escala de E menor melódica, de G a C♯. Todos los acordes excepto el de E-7 provienen de la escala de E menor melódica.

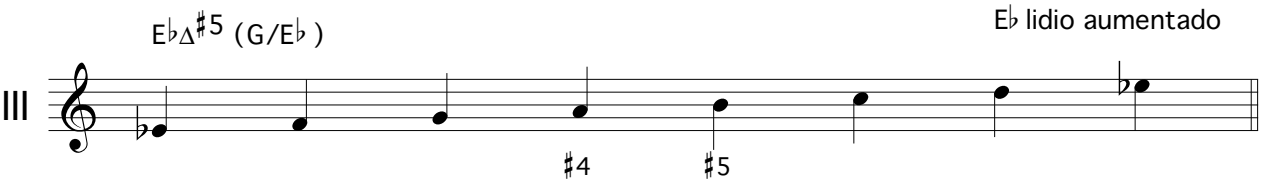
Al improvisar, se toca el segundo modo de la escala menor melódica sobre los acordes *sus*♭9.

El acorde lidio aumentado

Toca el **ejemplo 3-82**, que demuestra una parte del puente de "You Know I Care"[53] de Duke Pearson y oirás el acorde de A♭∆♯5 (que también se puede cifrar como C/A♭). Este es el sonido de la armonía aumentada lidia.

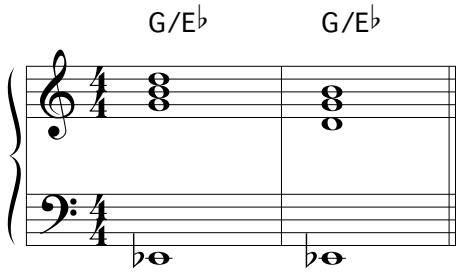
[49] Estas notas también son las que "caracterizan" la armonía menor melódica, que exploraremos más adelante en este capítulo.
[50] Mulgrew Miller, *Time And Again*, Landmark, 1991.
[51] David Liebman, *Pendulum*, Artists House, 1978.
[52] Wayne Shorter, *Speak No Evil*, Blue Note, 1964.
[53] Joe Henderson, *Inner Urge*, Blue Note, 1964.

Ejemplo 3-83



Fíjate ahora en el tercer modo del cuadro de las armonías de la escala menor melódica, demostrado aquí como **ejemplo 3-83**. Este modo corre de E♭ a E♭ y va con algún tipo de acorde de E♭. Por tener una 3ª mayor y 7ª mayor, hace pensar en un acorde de E♭Δ. Normalmente, si se ve la cifra de E♭Δ, se piensa en la escala de E♭ mayor. ¿En qué se distingue este modo de E♭ mayor? En que tiene tanto la 4ª sostenida (A natural) y la 5ª sostenida (B natural), dando lugar a la cifra completa de E♭Δ$^{\sharp 4, \sharp 5}$. A los músicos de jazz por lo general no les gustan los cifrados complicados, por lo tanto la cifra abreviada de este acorde más comúnmente utilizada es E♭Δ$^{\sharp 5}$.

Ejemplo 3-84

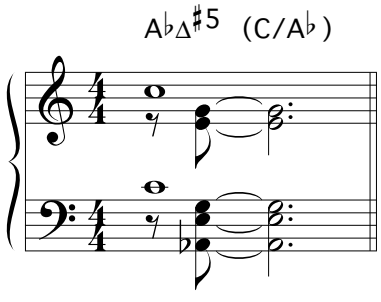


Los grados 3º, ♯5 y 7º de este acorde de E♭Δ$^{\sharp 5}$ forman una tríada de G mayor, lo cual explica que se enuncie a veces como *acorde de barra* o acorde partido, en este caso como G/E♭, como se demuestra en el **ejemplo 3-84**. Cubriremos a fondo los acordes de barra en el Capítulo 5.

Toca el **ejemplo 3-84** y escucha la diferencia entre las dos disposiciones de G/E♭. En el segundo compás, la tríada de G se toca en segunda inversión. *Las tríadas suelen sonar más fuertes tocadas en segunda inversión.*

El término que se aplica a los acordes de Δ$^{\sharp 5}$ y el tercer modo de la escala menor melódica es el de *lidio aumentado*. Es término descriptivo, pues se utiliza el calificativo "lidio" con los acordes con la 4ª sostenida y "aumentado" para los acordes con la 5ª sostenida, como por ejemplo en una tríada aumentada.

Ejemplo 3-85



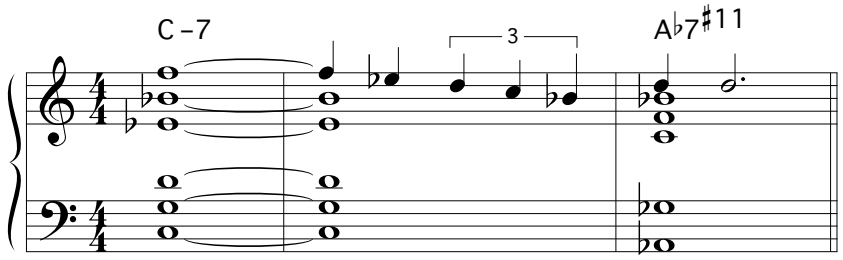
Los músicos del jazz no empezaron a tocar los acordes lidios aumentados con frecuencia hasta los años 60, aunque Bud Powell tocó un acorde de A♭Δ$^{\sharp 5}$ en su magnífica composición, "Glass Enclosure"[54], grabada en 1951 (**ejemplo 3-85**).

Al improvisar, se toca el modo lidio aumentado, el tercer modo de la escala menor melódica, sobre los acordes de mayor 7ª$^{\sharp 5}$.

[54] *The Amazing Bud Powell, Vol. II,* Blue Note, 1951.

El acorde lidio dominante

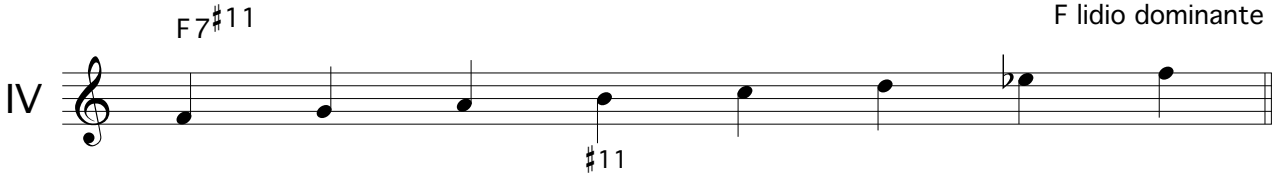
Ejemplo 3-86



Toca el **ejemplo 3-86** y oirás el sonido de la armonía del modo lidio dominante. Estos tres compases, con el acorde de A♭7♯11 lidio dominante en el tercer compás, vienen de "Stella By Starlight", de Victor Young.

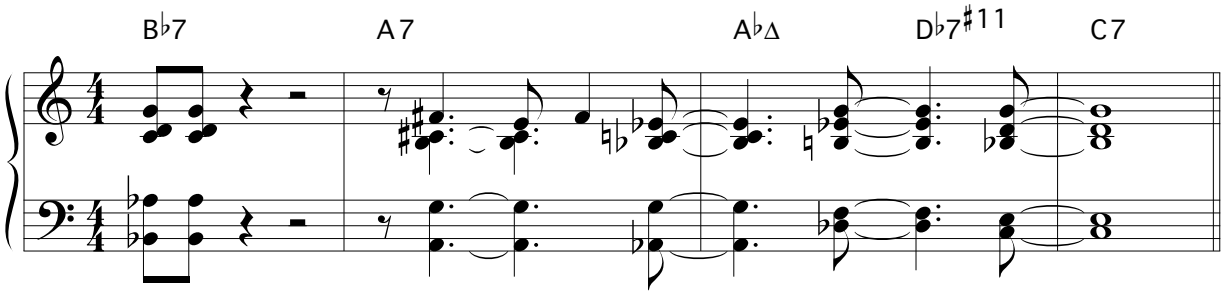
Ahora fíjate en el cuarto modo del cuadro de las armonías de la escala menor melódica, demostrado aquí como **ejemplo 3-87**. Por correr este modo de F a F, va con algún tipo de acorde de F. Por tener una 3ª mayor y una 7ª menor, parece ser un acorde de 7ª dominante, lo cual sugeriría una cifra de F7. Si vieras la cifra de F7 en un reparto de melodía, pensarías en F mixolidio, el quinto modo de la escala de B♭ mayor. ¿En qué se distingue este modo del F mixolidio? En que tiene B natural una 11ª sostenida, por lo cual se ha añadido ♯11 a la cifra del acorde.

Ejemplo 3-87



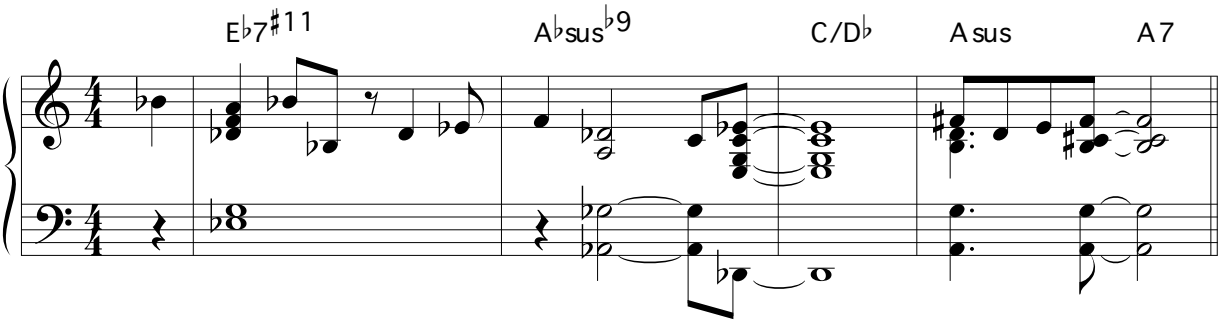
Este modo y su acorde se denominan de *lidio dominante,* otro término descriptivo. El calificativo "lidio" se refiere a la 11ª sostenida del acorde y "dominante" se refiere a su función (por tener una 3ª mayor y una 7ª menor).

Ejemplo 3-88

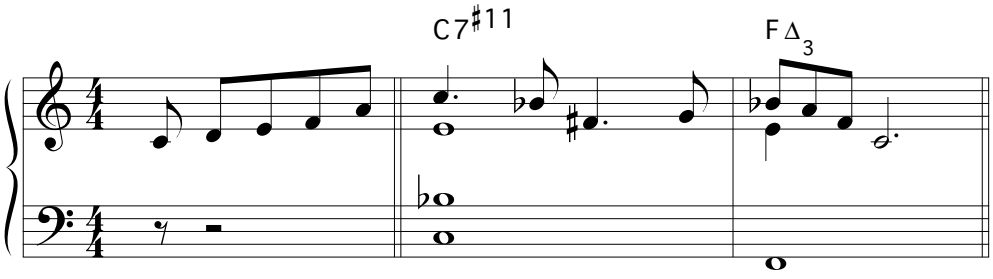


Toca el **ejemplo 3-88**, los cuatro primeros compases del tema de Tadd Dameron, "Our Delight"[55] y escucha el acorde de D♭7♯11 lidio dominante del tercer compás. Toca el **ejemplo 3-89**, de "Nica's Dream"[56], de Horace Silver. Escucha el acorde de E♭7♯11 lidio dominante. "Nica's Dream" es, armónicamente hablando, un tema muy sofisticado. El acorde de E♭7♯11 va seguido primero de A♭sus♭9 y luego de C/D♭, un acorde de barra, y después de un acorde de Asus.

Ejemplo 3-89



Ejemplo 3-90



Solemos pensar en el acorde de lidio dominante como cosa "moderna" pero C7♯11 es el primer acorde del *verse* de "Little Girl Blue" de Richard Rodgers, compuesto en 1935 (**ejemplo 3-90**).

Al improvisar, se toca el modo lidio dominante, el cuarto modo de la escala menor melódica, sobre los acordes de 7ª dominante♯11.

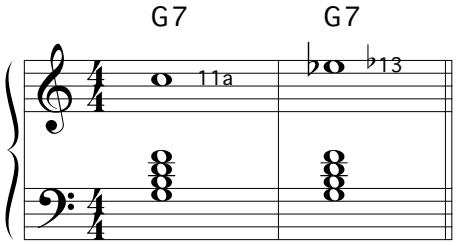
[55] Sonny Stitt, *12!*, Muse, 1972.
[56] Art Blakey, *The Original Jazz Messengers*, Columbia, 1956

El quinto modo de la escala menor melódica

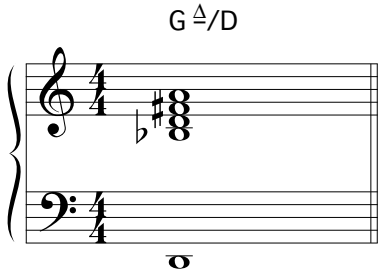
El quinto modo de la escala menor melódica se toca muy rara vez. El analizar este modo de manera tradicional demuestra las limitaciones de la teoría tradicional.

Ejemplo 3-91

Ejemplo 3-92



Ejemplo 3-93

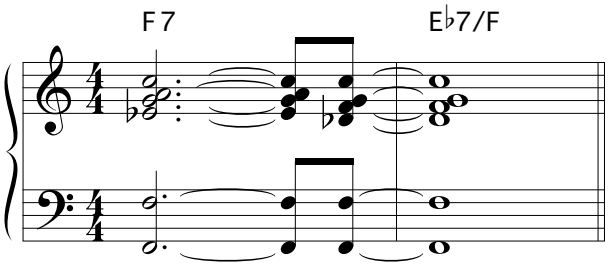


El **ejemplo 3-91** pone una escala de G mayor, de la cual las notas de los acordes—G-B-D-F, la fundamental, 3ª mayor, 5ª justa y 7ª menor—sugieren un acorde de G7. La nota E♭ de la escala sería el grado 13♭ del acorde, sugiriendo una cifra de G7♭13. Pero así se crea toda suerte de problemas: Tanto C como E♭—los grados 11º y 13♭—sonarán como notas " vitandas" si se tocan contra un acorde de G7 (**ejemplo 3-92**). Por eso se toca muy poco este modo. La mayoría de los músicos de jazz, cuando ven la cifra G7♭13, improvisan o sobre la escala alterada o la escala de tonos enteros—dos escalas que trataremos pronto.

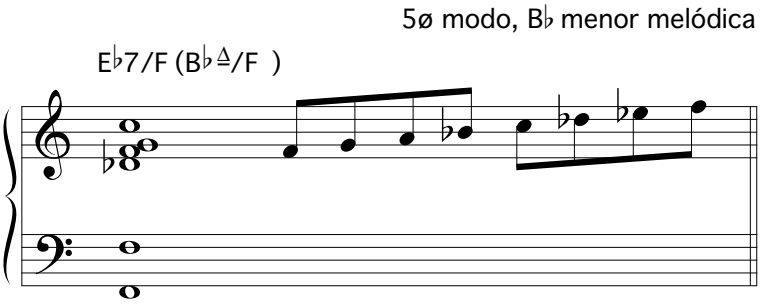
Cuando se toca un verdadero acorde de quinto modo menor melódica, es casi siempre un acorde menor-mayor con la 5ª en el bajo (como por ejemplo C- /G). Un buen ejemplo se encuentra en "Penelope"[57] de Wayne Shorter. Herbie Hancock rearmoniza un acorde de D mayor en su solo en "Penelope" como acorde de G menor-mayor sobre una nota pedal D (G- /D), como se demuestra en el **ejemplo 3-93**. Por ser D la 5ª de G menor melódica, se crea un acorde basado en el quinto modo de G menor melódica. *Los acordes que se arman sobre el quinto modo de la escala menor melódica funcionan como acordes de tónica menor.*

[57] Wayne Shorter, *Etcetera*, Blue Note, 1965.

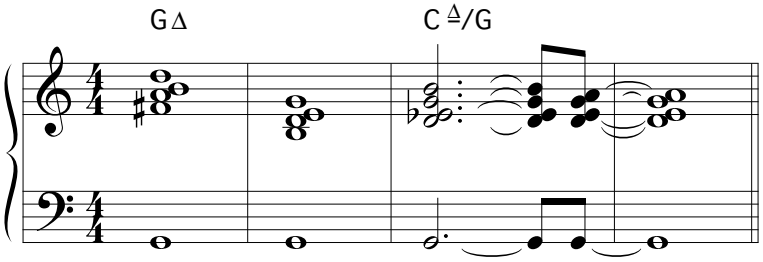
Ejemplo 3-94
Voces de piano de McCoy Tyner, simplificadas



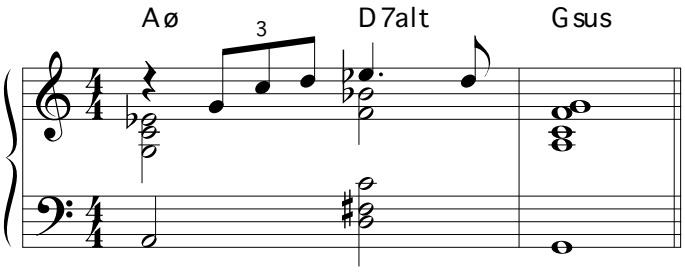
Ejemplo 3-95



Ejemplo 3-96
Voces de piano de Kenny Barron, simplificados



Ejemplo 3-97



Por gran parte del estupendo arreglo de Bobby Hutcherson de "Old Devil Moon"[58] de Burton Lane, McCoy Tyner y Herbie Lewis tocan el *vamp* demostrado en el **ejemplo 3-94**. Bobby improvisa principalmente sobre la escala de B♭ menor melódica sobre el acorde de E♭7/F (**ejemplo 3-95**). Creando un acorde de B♭- / F—o sea, un acorde basado en el quinto modo de B♭ menor melódica.

La hermosa rearmonización de Kenny Barron del tema "Spring Is Here" de Richard Rodgers, tiene un acorde de quinto modo menor melódica (**ejemplo 3-96**). La versión completa de Kenny de "Spring Is Here" se ve en el Capítulo 16.

Por tocarse tan rara vez, el acorde del quinto modo de la escala menor melódica no tiene un cifrado universalmente aceptado. En C menor melódica, lo mejor sería cifrarlo como acorde de barra, C- /G.

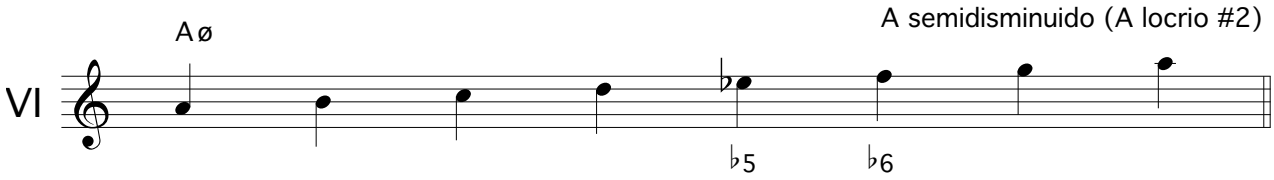
El acorde semidisminuido

Toca el **ejemplo 3-97** y escucha el sonido del acorde semidisminuido. Aø, del sexto modo de C menor melódica, es el primer acorde de "Search For Peace"[59] de McCoy Tyner.

[58] Bobby Hutcherson, *Solo/Quartet,* Fantasy, 1981.
[59] McCoy Tyner, *The Real McCoy*, Blue Note, 1967, una de las mejores grabaciones de la historia del jazz.

Ahora veamos el sexto modo del cuadro de las armonías de la escala menor melódica, demostrado aquí como **ejemplo 3-98**. Por correr este modo de A a A, va con algún tipo de acorde de A. Y por tener 3ª menor y 7ª menor, simula un acorde de 7ª menor, lo que sugeriría una cifra de A-7. Si vieras una cifra de A-7, pensarías en el modo A dórico, el segundo modo de la escala de G mayor. Obviamente el modo demostrado aquí no proviene

Ejemplo 3-98

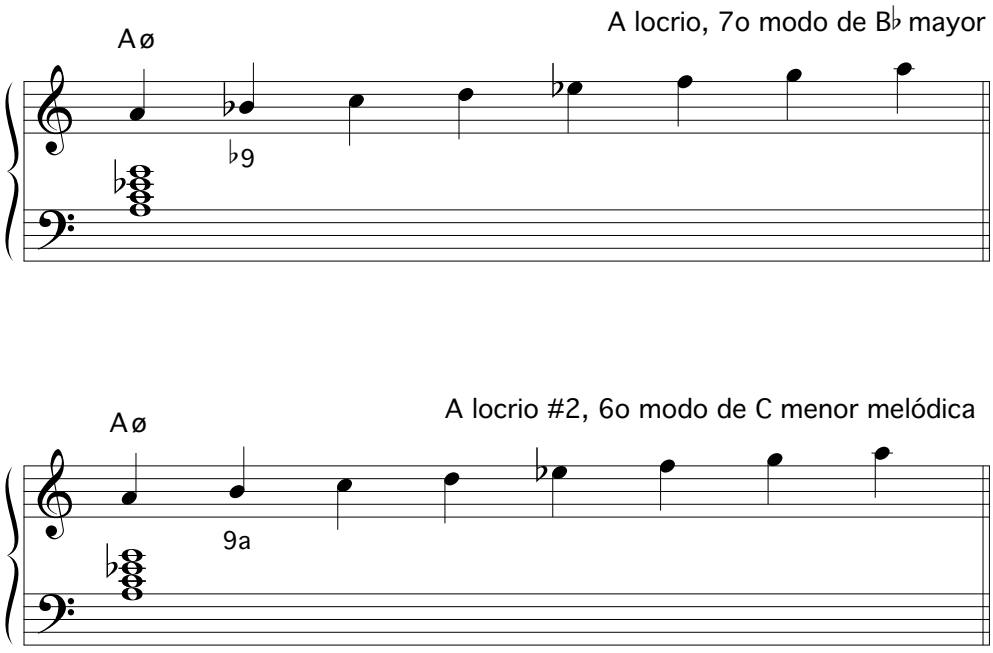


de G mayor, pues tiene E♭ y F, notas que no se encuentran en la tonalidad de G. ¿En qué se distingue el sexto modo del A dórico? En que tiene ♭5 (E♭) y ♭6 (F), lo cual sugiere una cifra de acorde de A-7$^{♭5, ♭6}$.

Pero ten presente que la mayoría de los músicos de jazz prefieren simplificar los complejos cifrados de los acordes. La cifra tradicional de este acorde, omitiendo la ♭6, es A-7$^{♭5}$. Muchos músicos van aún más lejos, utilizando la cifra abreviada Aø o "A semidisminuido".[60] La cifra A-7$^{♭5, ♭6}$ tiene siete elementos de información que procesar en el hemisferio izquierdo del cerebro. A-7$^{♭5}$ tiene cinco elementos. Aø tiene solamente dos elementos. Si estás tocando un tema rápido con muchos cambios, los cifrados breves y sencillos te pueden hacer la vida mucho más llevadera. *Por poseer una 3ª menor y una 7ª menor, el acorde semidisminuido funciona como acorde de II grado.*

[60] El término "semidisminuido" tiene el siguiente origen: un acorde de A7 disminuido se compone de 3as menores (también llamadas disminuidas), y se escribe A, C, E♭, G♭. Por tener Aø la nota G en lugar de G♭, se disminuye solamente por la mitad (luego "semidisminuido").

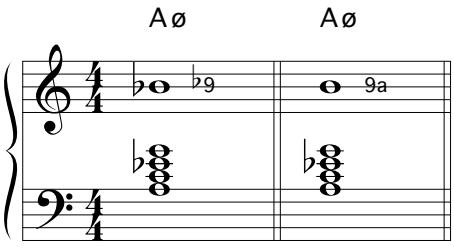
Ejemplo 3-99



El modo semidisminuido se suele denominar el modo *locrio #2*, ya que la única diferencia entre él y el modo locrio es la segunda nota. El modo semidisminuido posee una 2ª natural (o 9ª), a diferencia del modo locrio, que tiene una 2ª bemol (o ♭9). El **ejemplo 3-99** demuestra el modo A locrio y el modo A semidisminuido. Como se ve, la única diferencia entre los dos es una sola nota—B♭ en el modo locrio y B natural en el modo semidisminuido.

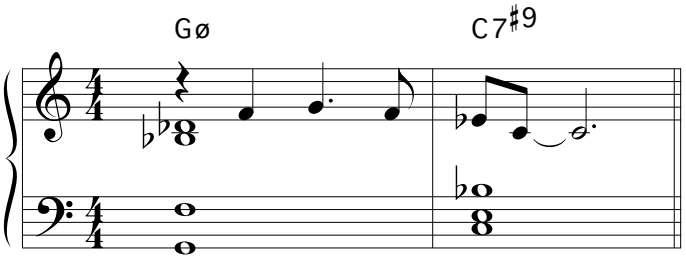
Toca el **ejemplo 3-100** para escuchar la diferencia entre una ♭9 y 9 natural, tocadas sobre un acorde de Aø en posición fundamental. ¿Notas la diferencia? ¿Cuál te gusta más? La B♭ suena perfectamente tocada como nota de paso, pero es muy disonante al prolongarse con el acorde de ø y suena como nota "vitanda". Por otra parte, B natural será la nota más bella que puedas tocar sobre un acorde de Aø.

Ejemplo 3-100



Casi todos los primeros músicos de bebop tocaban el modo locrio sobre los acordes semidisminuidos y todavía lo prefieren muchos músicos para los acordes de 7ª menor ♭5. Pero a partir de los años 60, la tendencia va hacia el sexto modo de la escala menor melódica para los acordes semidisminuidos y muchos músicos tocan ambos modos. Por ejemplo, en una progresión menor de III-VI-II-V (como por ejemplo Eø, A7♭9, Dø, G7alt), a Freddie Hubbard le gusta tocar el modo locrio sobre el acorde de Eø y el semidisminuido sobre el acorde de Dø.

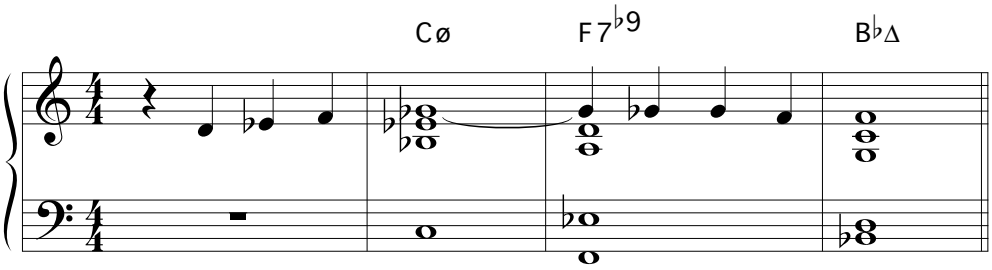
Ejemplo 3-101



Toca el **ejemplo 3-101**, los primeros dos compases de "Woody'n You" de Dizzy Gillespie. El acorde de Gø proviene del sexto modo de B♭ menor melódica. Toca el **ejemplo 3-102**, de "Stella By Starlight" de Victor Young. El acorde de Cø proviene del sexto modo de la escala de E♭ menor melódica.

Al improvisar, se toca el modo semidisminuido, el sexto modo de la escala menor melódica, sobre los acordes de 7ª menor ♭5.

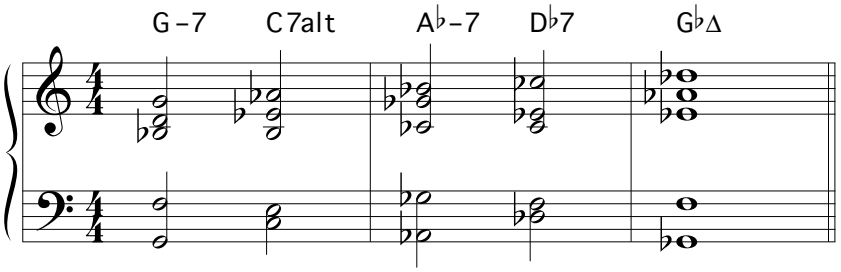
Ejemplo 3-102



El acorde de dominante alterado

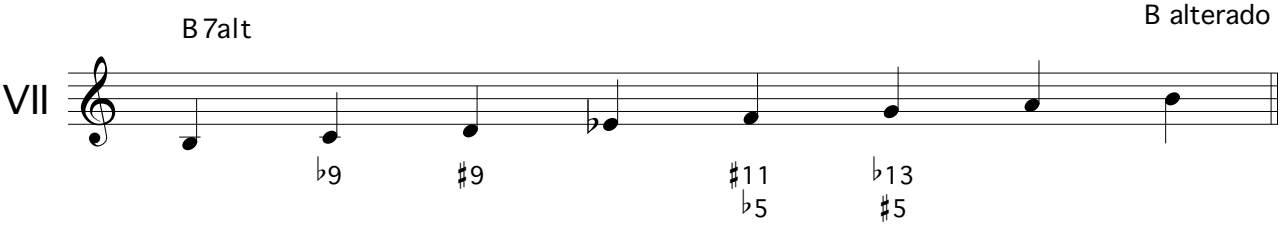
Toca el **ejemplo 103** y oirás el sonido del acorde dominante alterado. Estos tres compases provienen de "Moment's Notice"[61] de John Coltrane. El acorde de C7 alt viene del séptimo modo de la escala de D♭ menor melódica.

Ejemplo 3-103



Ahora piensa en el séptimo modo del cuadro de las armonías de las escalas mayores, demostrado aquí como **ejemplo 3-104**[62]. Como este modo corre de B a B, va con algún tipo de acorde de B. Parece tener una 3ª menor (D), pero notarás que la nota que sigue a D en la escala (E♭) queda a una 3ª *mayor* en posición superior a B, la fundamental. E♭ es un cifrado enarmónico de D♯, la 3ª mayor sobre B. Los acordes no suelen tener dos 3 as, una menor y una mayor. La verdadera 3ª en este caso es E♭, la 3ª mayor. La D es otra cosa por completo, que trataremos en breves instantes.

Ejemplo 3-104



[61] John Coltrane, *Blue Train*, Blue Note, 1957.
[62] El modo alterado a veces se denomina el super *locrio*.

Junto con la 3ª mayor, este modo tiene una 7ª menor (A); por lo tanto tiene que ir con algún tipo de acorde de B7. Si vieras la cifra B7, pensarías normalmente en el modo de B mixolidio, el quinto modo de la escala de E mayor. Pues la armadura de la clave de E mayor consta de cuatro sostenidos, es obvio que este modo no proviene de E mayor.

Ejemplo 3-105

Ahora fíjate en el **ejemplo 3-105**, que compara el modo de B mixolidio de E mayor con el séptimo modo de C menor melódica. Debajo de cada nota se ve la posición de la nota en un acorde de B7. Mientras el modo de B mixolidio tiene una 9ª natural, el modo de B alterado tiene tanto una ♭9 y una ♯9 (la nota que simula la 3ª menor). Mientras el modo de B mixolidio tiene una 11ª natural, el modo de B alterado tiene una ♯11. El modo de B mixolidio tiene una 13ª natural, mientras el modo alterado tiene una ♭13. B mixolidio tiene una 5ª, B alterado no la tiene. La cifra completa del acorde, reflejando todas estas alteraciones, sería:

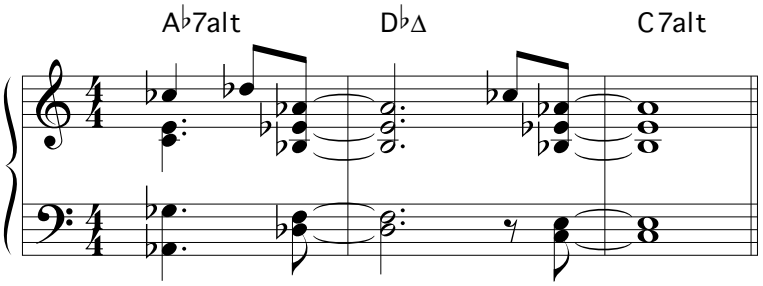
♭13
♯11
♯9
B7♭9

¿Te imaginas el estar tocando un tema de tiempo rápido y el tener que leer esto? De nuevo, se pide un cifrado abreviado, preferentemente el de B7alt. "Alt" es abreviatura de "alterado" y es también la denominación del modo.

Este acorde se denomina "alterado" porque, como acorde de B7, se ha alterado de todas las formas posibles. La 9ª se ha descendido y ascendido, la 11ª se ha ascendido (la 11ª no se puede descender, pues entonces se convertiría en 3ª mayor) y la 13ª se ha descendido (la 13ª no se puede ascender, pues entonces se convertiría en 7ª menor). Si se cambia B, la fundamental, o E♭, la 3ª o A, la 7ª, ya no se trata de un acorde de B7. Dentro de los confines de B7 se ha hecho el número máximo de alteraciones.

Algunos músicos utilizan las cifras ♭5 y ♯5 en lugar de ♯11 y ♭13. Y algunos músicos le llaman escala *disminuida* de *tonos enteros*, pues comienza como escala disminuida y termina como escala de tonos enteros. Ambas escalas se cubren más adelante en este capítulo.

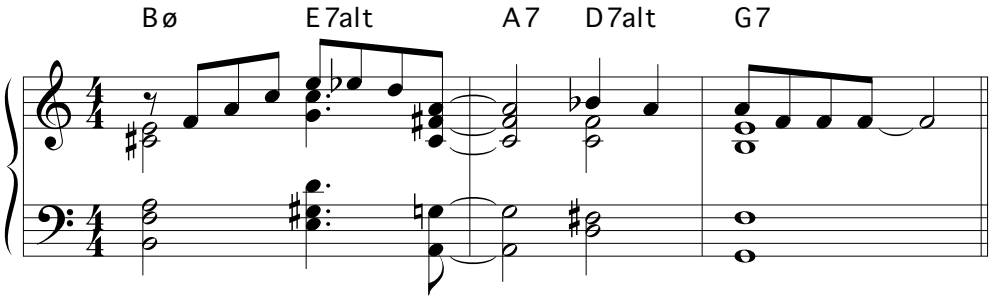
Ejemplo 3-106



Toca el **ejemplo 3-106**, de "Stablemates", de Benny Golson. El acorde de A♭7alt proviene del séptimo modo de A menor melódica y el acorde de C7alt proviene de séptimo modo de D♭ menor melódica. Toca el **ejemplo 3-107**, de "I Thought About You", de Jimmy Van Heusen.[63] El acorde de E7alt proviene de F menor melódica, mientras el acorde de D7alt proviene de E♭ menor melódica.

Al improvisar, se toca el modo alterado, el séptimo modo de la escala menor melódica, sobre los acordes dominantes alterados.

Ejemplo 3-107



Intercambiabilidad de acordes de la armonía menor melódica

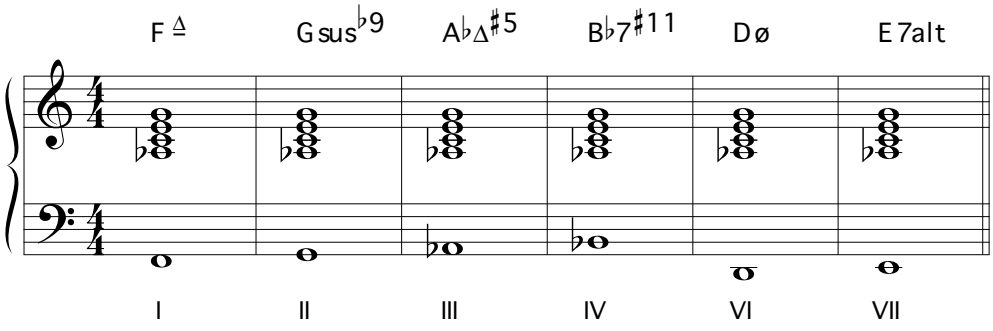
Todos los siete acordes que provienen de la armonía menor melódica que hemos examinado comparten la misma escala menor melódica. En eso simula la armonía de la escala mayor, en la cual (en el tono de C) C , D-7, Esus♭9, F ♯4, G7 y Bø comparten la misma escala mayor.

Sin embargo, existe una gran diferencia entre la armonía mayor y la menor melódica. Por la mayor parte, no hay notas "vitandas" en los acordes que provienen de la armonía menor melódica. La carencia de notas "vitandas" indica que casi todo lo que esté en tonalidad menor melódica se puede intercambiar con todo lo demás de la misma tonalidad. Toca un *lick*, movimiento, frase, acorde, motivo, etc., sobre C- y funcionará igualmente con Dsus♭9, E♭Δ♯5, F7♯11, Aø y B7alt.

[63] Miles Davis, *Someday My Prince Will Come*, Columbia, 1961.

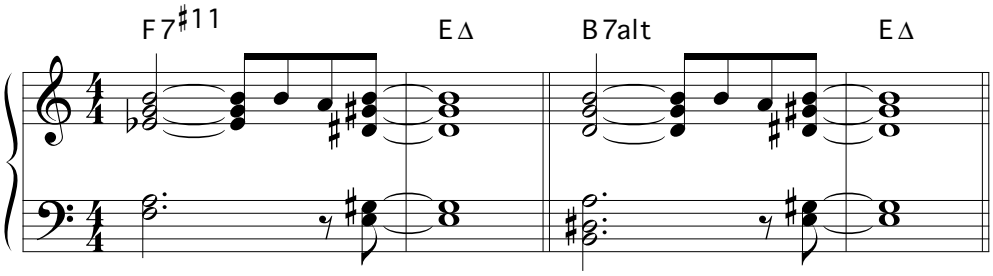
El ejemplo **3-108** demuestra en el primer compás unas voces comunes de mano izquierda para piano de un acorde de F- . T oca las voces con la mano derecha mientras tocas la fundamental, F con la mano izquierda. Sigue tocando los próximos compases y oirás que las voces de F- suenan igual de bien que Gsus$^{\flat 9}$, A$\flat\Delta^{\sharp 5}$, B$\flat 7^{\sharp 11}$, Dø y E7alt. La única diferencia verdadera entre estos acordes es la fundamental, y a menos que seas bajista, o pianista que esté tocando acordes en estado fundamental, *no hay ninguna diferencia entre estos acordes*. Todas las notas fundamentales del **ejemplo 3-108** también provienen de la escala de F menor melódica.

Ejemplo 3-108



Ocurre lo mismo en el caso de *licks* y frases melódicas. Cualquier cosa que toques sobre un acorde de F- funcionará con cualquier otro acorde de F menor melódica.

Ejemplo 3-109



¿Te fijaste en que F7$^{\sharp 11}$ y B7alt son los únicos acordes de 7ª dominante que provienen de C menor melódica? Notarás que las fundamentales (F y B) distan la una de la otra en un trítono. Y por cierto, *los dos acordes de 7ª dominante que provienen de la armonía menor melódica distan el uno del otro en un trítono.* Por carecer de notas "vitandas", F7$^{\sharp 11}$ y B7alt son esencialmente el mismo acorde, con tendencia a resolverse a los mismos acordes, como se oirá en el **ejemplo 3-109**. Tanto F7$^{\sharp 11}$ como B7alt resuelven suavemente a E . Hablaré más de esto en el Capítulo 13, "Fundamentos de la rearmonización".

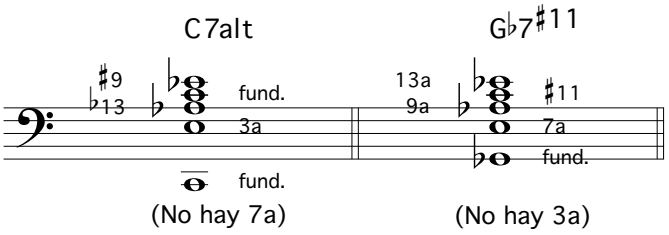
Esta intercambiabilidad no funciona con los acordes que provienen de la escala mayor. Por ejemplo aunque tanto D-7 como C pr ovienen del tono de C, las voces de D-7 no sirven para un acorde de C por que D-7 tiene F, la nota "vitanda" del acorde de C . Y las voces de G7 no sirven para un acorde de C por que G7 también tiene F, la nota "vitanda" del acorde de C .

Si has estudiado la teoría tradicional, la idea de la intercambiabilidad quizá te obligue a que recapacites un poco sobre la armonía. En la teoría tradicional, la 3ª y la 7ª se consideran esenciales en los acordes de 7ª dominante. Cuando tocas acordes dominantes que provienen de la armonía menor melódica, la 3ª y la 7ª

quizá no tengan ninguna importancia. Ahora échale otro vistazo al **ejemplo 3-108**. Las voces del acorde de B♭7♯11 no tiene 3ª (D). Las voces de E7alt no tienen 7ª (D). Los pianistas y guitarristas suelen tocar estas voces y todavía no he oído quejarse a ninguno. ¿Cómo funciona esto? Repito que, pues no hay notas "vitandas" en la armonía menor melódica, la intercambiabilidad resultante de todos los acordes significa que estás tocando toda la "tonalidad" menor melódica mucho más que ningún acorde específico dentro de ella.

He aquí lo que quizá sea lo más intrigante de la armonía menor melódica, entonces repasémosla de nuevo. Mira las voces de piano que se demuestran (en la clave de Fa) en el **ejemplo 3-110**. Toca las cuatro notas más agudas con la mano derecha, tocando la fundamental con la mano izquierda. Las voces carecen de la 7ª del acorde cuando se toca como C7alt y de la 3ª del acorde cuando se toca como G♭7♯11. Al tocar los acordes de las tonalidades menor melódicas, por carecer de notas "vitandas", en realidad estás tocando toda la tonalidad, no solamente el acorde. *Piensa en términos de tonalidad, no de acorde.*

Ejemplo 3-110



Lo que significa todo esto es que tienes que aprender los acordes de cada tonalidad menor melódica juntos como en familia. Si no, no podrás captar una progresión de acordes como D♯alt, C♯ø, GΔ♯5, A7♯11, F♯sus♭9, E- . ¡Vaya! ¿Es un grupo difícil de cambios? En verdad, no. Todos los acordes provienen de E menor melódica—son todos un mismo acorde. Ten presente, *piensa en términos de tonalidad, no de acorde.*

El piano es un instrumento de colores

A diferencia de otros instrumentos, el piano tiene colores. Las notas son o blancas o negras. Este hecho te facilita el aprendizaje de la armonía menor melódica. Por ejemplo, las armaduras de la clave para los pianistas significan por lo general "toca todas las notas blancas menos…"[64] La armadura de la clave de F mayor es un bemol, B♭. En otras palabras, al tocar en F mayor, toca todas las notas blancas menos B♭ en lugar de B natural.

[64] Las excepciones son las tonalidades de G♭, que tiene C♭ (una nota blanca) y F#, que tiene E# (una nota blanca).

F♯7alt, B♭Δ♯5 y Eø parecerán acordes sin relación entre sí, pero así no es el caso. Todos provienen de G menor melódica (**ejemplo 3-111**), cuya "armadura de la clave" es un bemol (B♭) y un sostenido (F♯). Qué armadura más rara, ¿no? Quizá, pero es precisamente lo raro que hace que todos los acordes de G menor melódica sean fáciles de recordar: toca todas las notas blancas menos B♭ y F♯. Otro ejemplo es D menor melódica; todas las notas son blancas menos C♯ (**ejemplo 3-112**). De nuevo, *piensa en términos de tonalidad, no de acorde.*

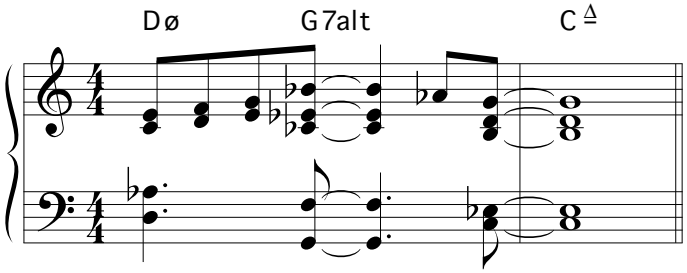
Ejemplo 3-111

Ejemplo 3-112

Los músicos de jazz no escriben las armaduras de la clave de las tonalidades menores melódicas, pero piensan en esos términos al improvisar. ¿Hay alguien que escriba armaduras de la clave menor melódica? Lo hizo Béla Bártok, en su obra para piano Número 41, de *Mikrokosmos*.[65]

Las progresiones de II-V-I y II-V menor

Ejemplo 3-113



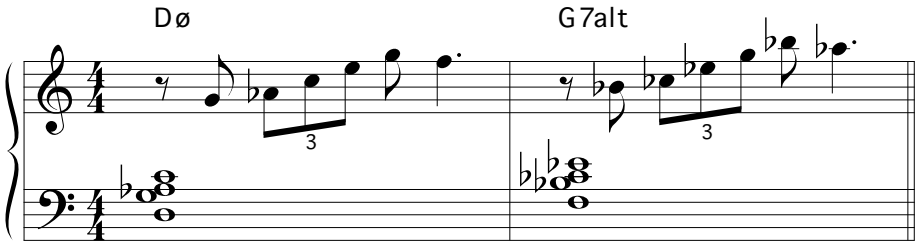
Toca la música demostrada en el **ejemplo 3-113**, el ejemplo con que abrimos esta sección. Esta progresión se conoce como *progresión de II-V-I menor*. A diferencia de la progresión de II-V-I en tono mayor (D-7, G7, C , en tono de C mayor), una progresión de II-V-I menor suele constar de un acorde semidisminuido, un acorde alt y un acorde menor-mayor (Dø, G7alt, C- .) Y a difer encia de la progresión de II-V-I mayor, en la que los tres acordes provienen de la misma tonalidad (D-7, G7 y C pr ovienen de C mayor), *los tres acordes de una progresión de II-V-I menor provienen de tres escalas distintas menores melódicas.*

[65] Béla Bártok, *Mikrokosmos, Vol. II*, Boosey and Hawkes, 1940.

Las notas que se tocan sobre el acorde de Dø provienen de F menor melódica, las notas que se tocan sobre el acorde de G7alt provienen de A♭ menor melódica y las notas que se tocan sobre el acorde de C- pr ovienen de C menor melódica. Repito que hay gran diferencia de la progresión de II-V-I en tonalidad mayor, en la que los tres acordes comparten una misma escala.

¿No sería maravilloso si hubiese una escala que funcionara sobre Dø, G7alt, C- , una pr ogresión de II-V-I menor? Sí, lo sería, pero no lo hay. La escala menor armónica se menciona con frecuencia en los libros de teoría como "escala que se toca sobre una progresión de II-V-I menor". Si fuese verdad, oirías tocarla a cada paso a los grandes músicos, pero así no es el caso. Demostraremos el porqué y también hablaremos más ampliamente sobre la escala menor melódica en el Capítulo 23.

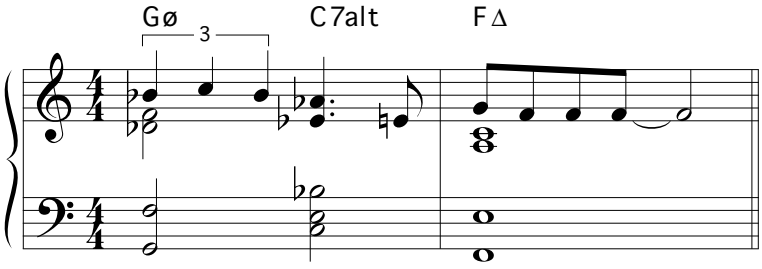
Ejemplo 3-114



Toca el **ejemplo 3-114**. Es una progresión de II-V menor y si escuchas con cuidado, oirás que tanto la frase de Dø de la clave de Sol y las voces de los acordes de la clave de Fa se repiten una 3ª menor más aguda en el acorde de G7alt. Una figura melódica que se repite en otro tono se llama *secuencia*. El repetir un acorde en otro tono se llama *paralelismo*. Las secuencias y los paralelismos crean la estructura musical y es la estructura lo que te da sentido de autoridad al tocar. Sobre una progresión de II-V menor, todo lo que toques sobre el acorde semidisminuido se puede tocar una 3ª menor más agudo sobre el acorde alt. Esto funciona porque los dos acordes provienen de tonalidades menores melódicas de una 3ª menor de distancia.

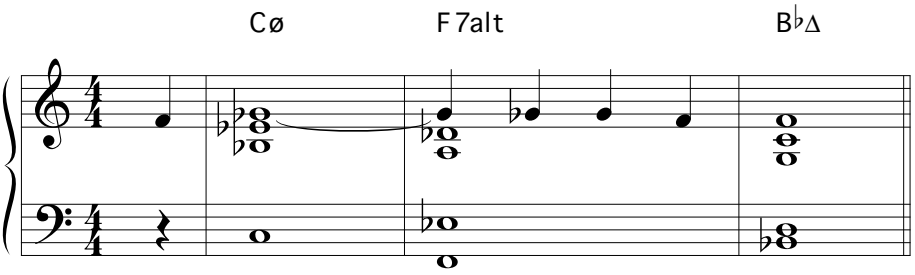
Dø proviene de F menor melódica, G7alt de A♭ menor melódica. A♭ menor melódica queda una 3ª menor sobre F menor melódica. En cierto sentido solamente estarás tocando Dø, G7alt. A un nivel armónicamente más sofisticado—pues no hay notas "vitandas" y por la resultante intercambiabilidad de los acordes menor melódicos—estarás tocando las "tonalidades" de F menor melódica y A♭ menor melódica. De nuevo, *piensa en términos de tonalidad, no de acorde*. Y por cierto, estas voces son buenas para piano.

Ejemplo 3-115



Una progresión de II-V menor no tiene necesariamente que resolverse a un acorde menor; también se puede resolver perfectamente a un acorde de 7ª mayor. El tema "What's New" de Bob Haggart tiene una progresión de Gø, C7alt, F (**ejemplo 3-115**) y la última progresión de II-V-I de "Stella By Starlight" de Victor Young se suele tocar como Cø, F7alt, B♭ (**ejemplo 3-116**).

Ejemplo 3-116



Notas "características" de la escala menor melódica

La 3ª, 5ª, 7ª y 9ª de cualquier escala menor melódica, tocadas juntas, no se encuentran en ninguna otra tonalidad menor melódica ni en ninguna tonalidad menor, escala disminuida ni de tonos enteros. *Son características de esa escala menor melódica solamente*. Pasa igual con la fundamental, 3ª, 5ª y 7ª de una escala menor melódica.

Se demuestran las dos combinaciones en el **ejemplo 3-117**. El tocar cualquier combinación de estas cuatro notas fija de inmediato la esencia de la tonalidad menor melódica determinada.

Ya hemos terminado de hablar de la segunda escala de las cuatro. Y es hora de pasar a una escala bastante extraña—que tiene una nota de más y es totalmente artificial, pero que es uno de los sonidos que se oyen en el jazz desde el amanecer de la era del bebop—me refiero a la escala disminuida.[66]

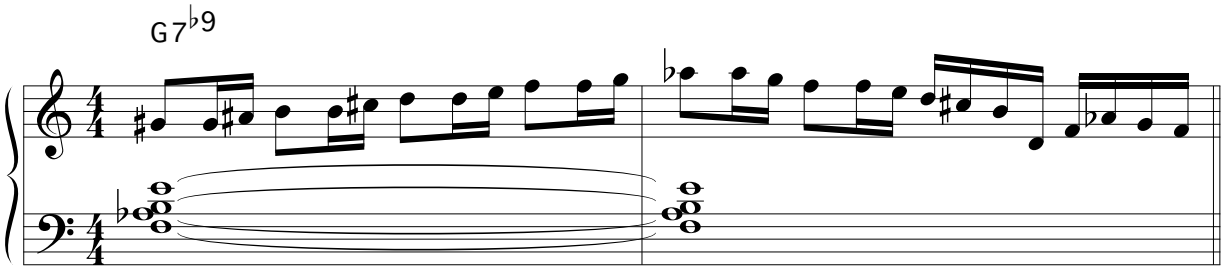
Ejemplo 3-117

3a, 5a, 7a y 9a de la "tonalidad", no el acorde de C menor melódica

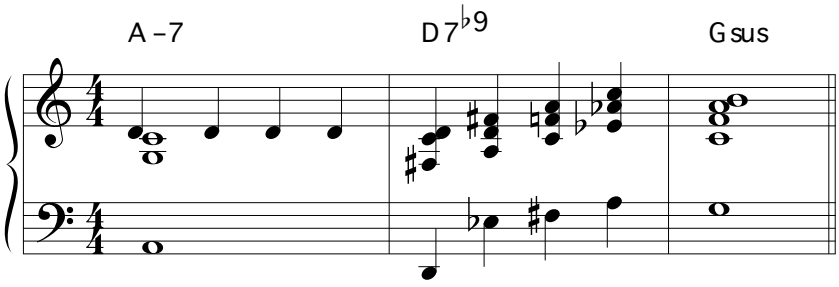
fundamental, 3a, 5a y 7a de la "tonalidad", no el acorde de C menor melódica

[66] La escala disminuida es artificial en el sentido de que no proviene de la serie de armónicos como ocurre con la escala mayor y no tiene ningún origen étnico como ocurre con la escala menor melódica, que tiene antecedentes en la Europa oriental.

Ejemplo 3-118



Ejemplo 3-119



Armonía de la escala disminuida

Toca la música demostrada en el **ejemplo 3-118**, del solo de Joe Henderson en "Idle Moments".[67] Este es el sonido de la *armonía de la escala disminuida*. Toca el **ejemplo 3-119**, los compases 5-7 de "Here's That Rainy Day", de Jimmy Van Heusen. Los acordes de los tiempos 2,3 y 4 del compás de D7♭9 provienen de la armonía de la escala disminuida.

¿Qué es la escala disminuida?

La escala disminuida existe en dos formas: En una se alternan los semitonos y tonos, mientras que en la otra se alternan los tonos y semitonos. El **ejemplo 3-120** demuestra las dos escalas disminuidas. La escala del primer compás alterna los semitonos y tonos; la escala del segundo compás alterna los tonos y semitonos. Notarás que las dos escalas poseen exactamente las mismas notas. *Cada escala de semitonos/tonos es igual que una escala de tonos/semitonos, pero comienzan en notas distintas.*

Ejemplo 3-120

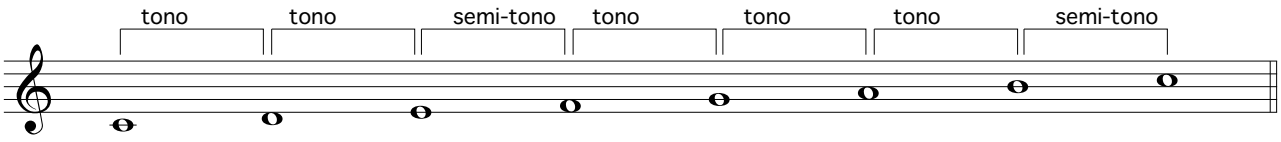
[67] Grant Green, *Idle Moments*, Blue Note, 1963.

La escala disminuida posee dos características únicas:

- A diferencia de las escalas mayores y menores melódicas de siete notas, la escala disminuida es una escala de ocho notas.
- A diferencia de las escalas mayores y menores melódicas, es una escala *simétrica*, o sea que el patrón de intervalos es regular—en este caso, alternan los semitonos y tonos, o vice-versa.

En contraste, las escalas mayores y menores melódicas son *asimétricas*. Por ejemplo, los grados de la escala mayor son los siguientes: tono, tono, semitono, tono, tono, tono, semitono (**ejemplo 3-121**), un patrón asimétrico, mientras que las escalas demostradas en el **ejemplo 3-120** son simétricas.

Ejemplo 3-121



Siempre que se trata de una escala asimétrica, hay 12, como las doce escalas mayores y las 12 menores melódicas. En el caso de una escala simétrica, siempre hay menos de 12. Por ejemplo, la escala cromática es simétrica, armada enteramente de semitonos. ¿Cuántas escalas cromáticas hay en total? Solamente una. Una escala cromática que empieza en cualquier nota tiene exactamente las mismas notas que una escala cromática que empieza en cualquier otra nota. Como las escalas disminuidas también son simétricas, hay menos de 12 de ellas. ¿Cuántas hay?

Vamos a ver. Coge tu instrumento y toca la escala disminuida demostrada en el primer compás del **ejemplo 3-120**. Empieza en G y vé alternando entre semitonos y tonos enteros. Sube hasta la octava y luego baja. Después toca dos octavas, primero subiendo y luego bajando. Toca la escala algunas veces más, hasta aprenderla de memoria. Ahora empieza una escala con A♯ y alterna otra vez entre semitonos y tonos enteros. Esta escala tiene las mismas notas que la escala de G disminuida. Empieza con

C♯—otra vez, las mismas notas. Empieza con E—otra vez, las mismas notas. Las escalas disminuidas semitonos/tonos de G, A♯, C♯ y E son exactamente iguales, solamente que empiezan en notas distintas (**ejemplo 3-122**). Notarás que las cuatro primeras notas de estas escalas—G, A♯, C♯, E—distan unas de otras en una 3ª menor. Esto es lo más importante de la armonía de las escalas disminuidas: *todo se repite al intervalo de una 3ª menor.*

Ejemplo 3-122

Por ser iguales las escalas disminuidas de G, A♯, C♯ y E, también serán iguales las escalas disminuidas de A♭, B, D y F, como éstas también distan unas de otras en una 3ª menor. Pasa lo mismo con las escalas disminuidas de A, C, E♭ y F♯. En otras palabras, *existen solamente tres escalas disminuidas:*

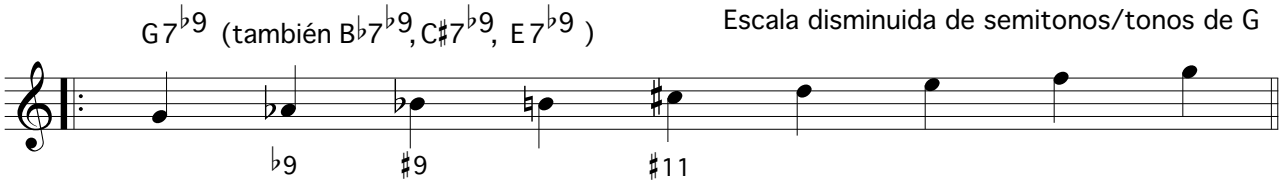
- La que empieza con G, A♯, C♯ o E
- La que empieza con A♭, B, D o F
- La que empieza con A, C, E♭ o F♯

Al principio el pensar así te dará dolor de cabeza, pues te obliga a pensar en más de una "tonalidad" a la vez. Pero después de percatarte de la idea fundamental, verás que la escala disminuida es aún realmente menos complicada de tocar que la escala mayor, *pues tiene solamente tres "tonalidades"*.

La escala disminuida de semitonos/tonos y el acorde de V7♭9

La escala del primer compás del **ejemplo 3-120** se demuestra aquí de nuevo como **ejemplo 3-123**. Esta escala, que corre de G a G, va con algún tipo de acorde de A. ¿Qué clase de 3ª y 7ª tiene? Aunque B♭ queda a una 3ª menor en posición superior a G, la próxima nota es B, una 3ª mayor en posición superior a G. Como aprendiste del modo alterado de la escala menor

Ejemplo 3-123

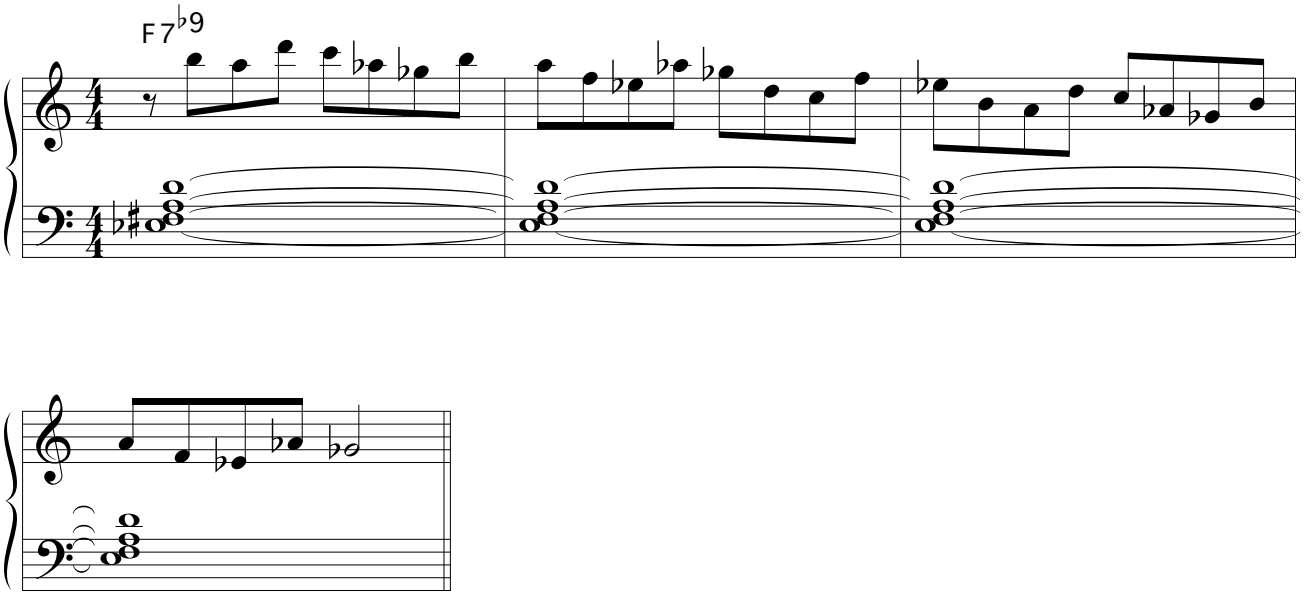


melódica, cuando una escala parece tener tanto una 3ª menor como 3ª mayor, la "3ª menor" es en realidad una ♯9. Como la verdadera 3ª es B, una 3ª mayor en posición superior a G, y F está a una 7ª menor en posición superior a G, esta escala va con algún tipo de acorde de G7. ¿Cuáles son las alteraciones? A♭ es la ♭9, B♭ es la ♯9 y C♯ es la ♯11. La cifra completa del acorde sería G7♭9, ♯9, ♯11. Otra vez, necesitamos abreviar. La mayoría de los músicos de jazz cifran este acorde como G7♭9, aunque de vez en cuando se utiliza G7♯9.

Como la armonía menor melódica, la armonía de la escala disminuida no tiene notas "vitandas". En consecuencia, todo lo que cabe armónicamente dentro de esta escala es intercambiable: acordes, voces, *licks*, frases, patrones, etc. Como las escalas disminuidas de G, B♭, C♯ y E son idénticas, los acordes de G7♭9, B♭7♭9, C♯7♭9 y E7♭9 son mayormente intercambiables.

Toca el **ejemplo 3-124**. Escucha la manera de que se repite el motivo de cuatro notas una 3ª menor hacia abajo.[68] Fíjate en el análisis del motivo en el **ejemplo 3-125**. *Ten presente que en la armonía de la escala disminuida, todo se puede repetir al intervalo de la 3ª menor.*

Ejemplo 3-124

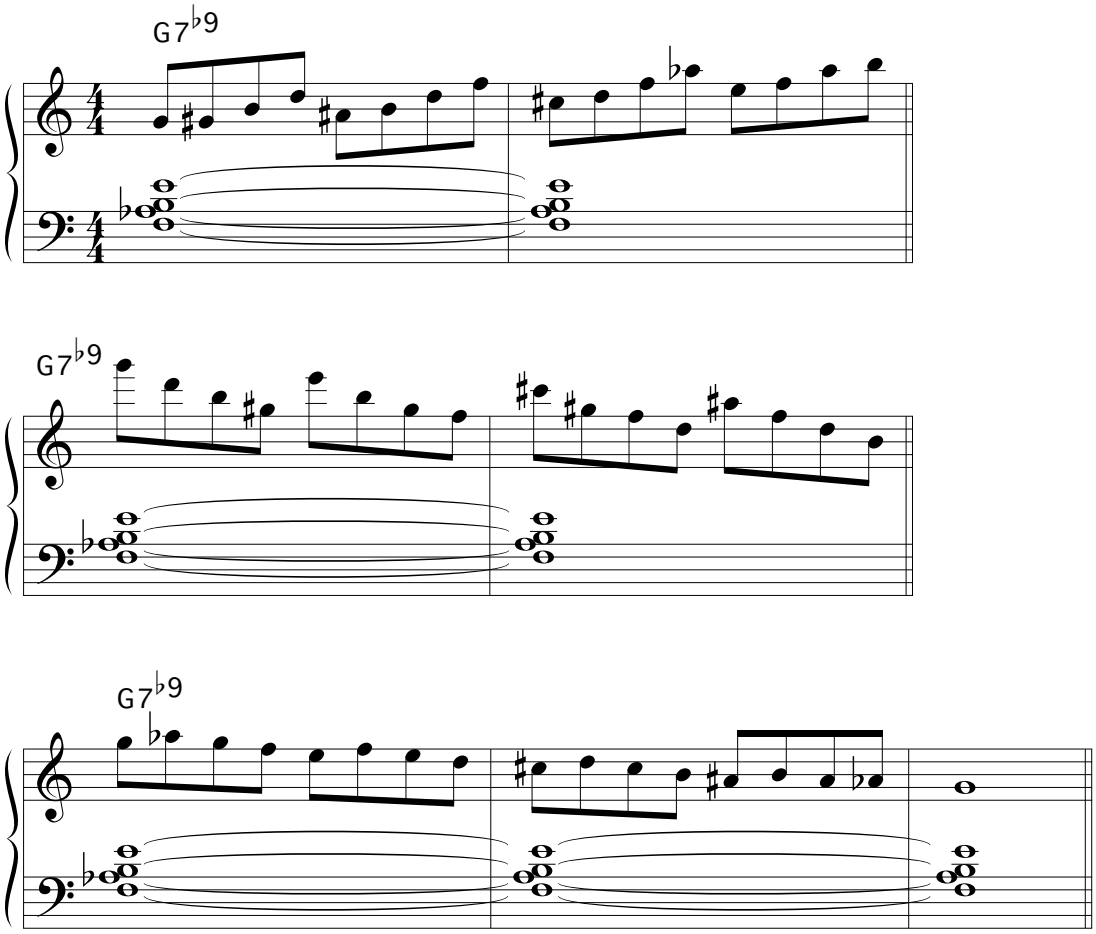


Ejemplo 3-125

[68] Las voces de piano de la mano izquierda carecen de fundamental; por eso no hay F abajo.

El **ejemplo 3-126** demuestra tres *licks* más de la escala disminuida. Cada *lick* consta de una frase de cuatro notas que se repite una 3ª menor o hacia arriba o hacia abajo.

Ejemplo 3-126

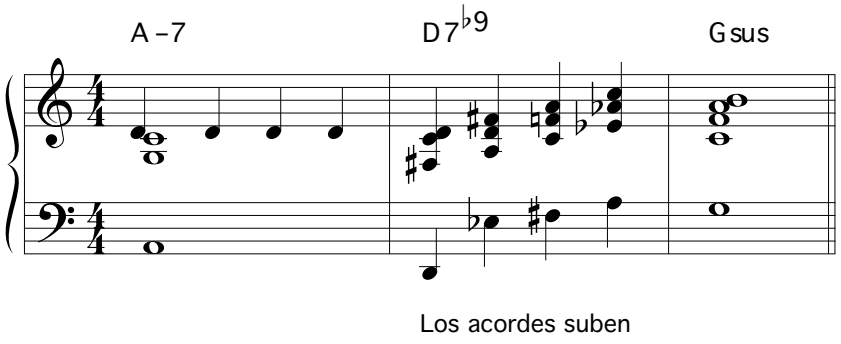


Existe un sinfín de *licks* de la escala disminuida. Como parecen tan "perfectos" por su simetría, a veces estos *licks* suenan algo mecánicos. La música, como la vida, necesita estar a veces fuera de serie para ser interesante. Toca el **ejemplo 3-127** y oirás la línea sobre la escala disminuida que toca Herbie Hancock en "Oliloqui Valley".[69] Fíjate en la leve variante interválica entre lo que toca Herbie en los compases 1 y 2, antes de hacer descender la escala.

Ejemplo 3-127

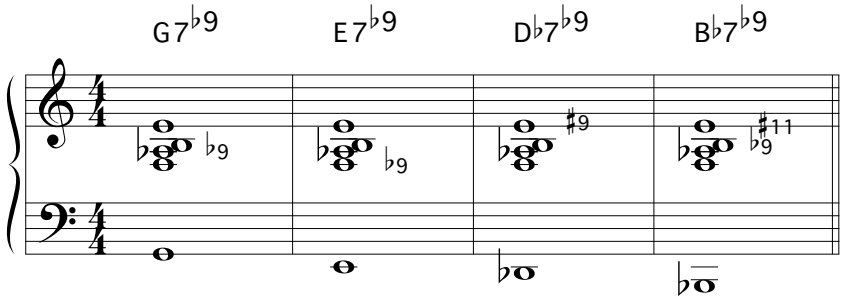
[69] Herbie Hancock, *Empyrean Isles*, Blue Note, 1964.

Ejemplo 3-128



Así como se puede repetir los *licks* a una 3ª menor de distancia, también se puede repetir los acordes que estén a una 3ª menor de distancia. Unos párrafos más arriba tocamos el **ejemplo 3-119**, los compases 5-7 de "Here's That Rainy Day" de Jimmy Van Heusen. Se demuestran aquí los mismos tres compases com **ejemplo 3-128**. Fíjate que los voces del acorde del segundo tiempo del compás que tiene D7♭9 se repiten una 3ª menor más arriba una y otra vez. Como se ve, los acordes sólo siguen la melodía—F♯, A, C—de manera ascendente por 3ª menores.

Ejemplo 3-129

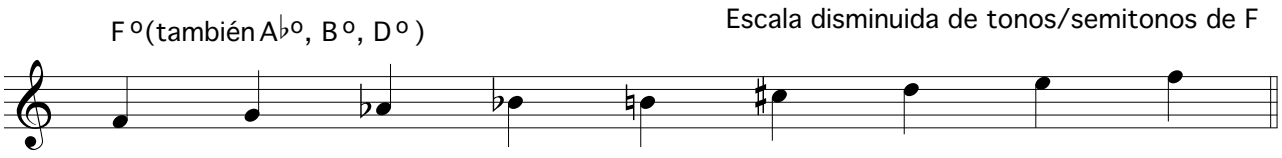


Toca el **ejemplo 3-129** y oirás unas voces únicas de piano (demostradas en la clave de Sol) que simulan cuatro acordes diferentes de V7♭9, distando cada uno del otro en una 3ª menor, a medida que la fundamental (tocada en la clave de Fa) va desciendiendo en 3as menores. Fíjate que no hay ninguna ♭9 en el acorde de D♭7♭9, y que hay una ♯11 en el acorde de B♭7♭9. ¿Pero no dice "♭9" la cifra? Acuérdate de que ♭9 no es más que un símbolo abreviado de las tres alteraciones que se encuentran en la escala—♭9, ♯9 y ♯11. Las voces únicas demostradas valen para cuatro acordes distintas de V7♭9—y ¿por qué? *Porque no hay notas "vitandas" en la armonía de la escala disminuida.*

La escala disminuida de tonos/semitonos y el acorde disminuido

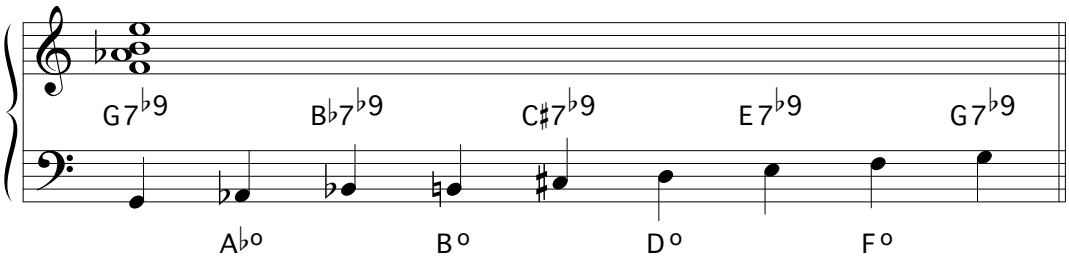
El **ejemplo 3-130** demuestra la escala disminuida de tonos/semitonos. Se toca esta escala sobre los *acordes de 7ª disminuida.* El cifrado usual de un acorde de 7ª disminuida consta de la fundamental del acorde, seguida de un circulito. La cifra de un acorde de F disminuido es F°.[70]

Ejemplo 3-130



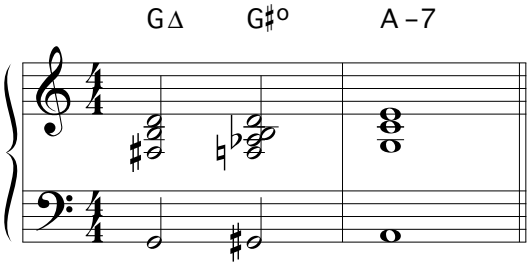
[70] A veces se cifra F°7.

Ejemplo 3-131



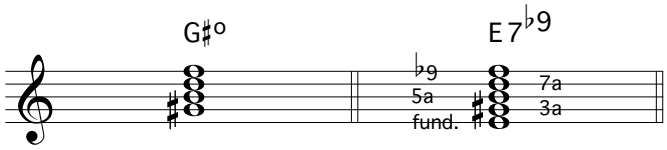
De nuevo, por la falta de notas "vitandas" en la escala disminuida, todo se repite al intervalo de una 3ª menor, entonces Fº es intercambiable con A♭º, Bº Dº. El **ejemplo 3-131** demuestra lo mismo desde otra perspectiva: una escala disminuida con las cifras de cada uno de los ocho acordes armados con las ocho notas de la escala—cuatro acordes de V7♭9 que distan una 3ª menor uno del otro y cuatro acordes disminuidos que distan una 3ª menor uno del otro. Se demuestra la fundamental de cada uno de los ocho acordes en la clave de Fa, unas voces que sirven para los ocho acordes armados en la clave de sol.

Ejemplo 3-132



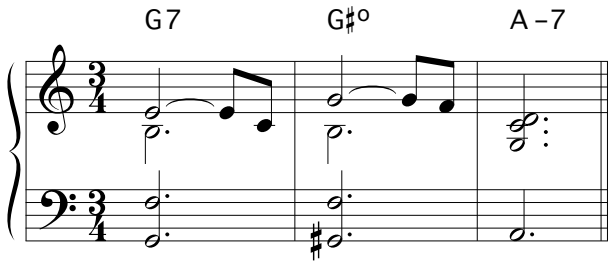
Se suelen tocar los acordes disminuidos en lugar de los acordes de V7♭9 para crear una línea cromática en el bajo. Toca el **ejemplo 3-132**, tres acordes del puente de "Sophisticated Lady" de Duke Ellington. Fíjate en la línea cromática del bajo en la fundamental de los acordes—G , G♯º, A-7.

Ejemplo 3-133



En el **ejemplo 3-133**, se ve que las notas del acorde de G♯º de "Sophisticated Lady" son la 3ª, la 5ª, la 7ª y la ♭9 de E7♭9. Normalmente, el acorde de 7ª dominante que precede cualquier acorde de A sería E7. El acorde de G♯º es en realidad E7♭9 sin E, la fundamental. Se toca G♯º como sustitución de E7♭9 para crear una línea cromática en el bajo, de G a G♯ a A.

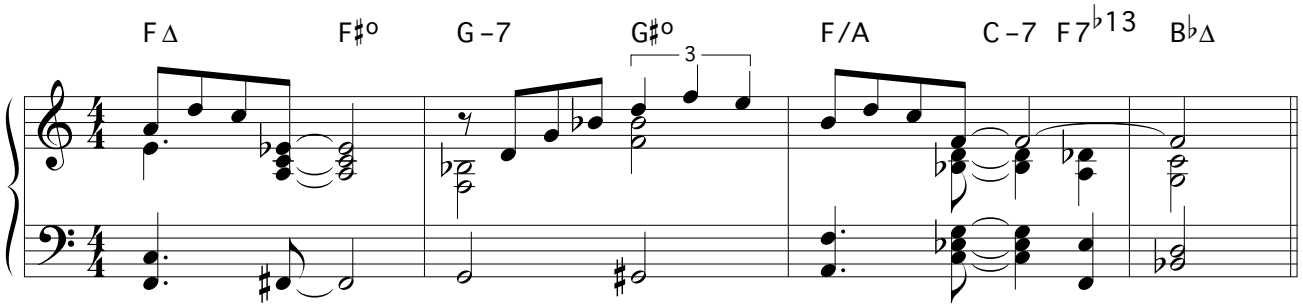
Ejemplo 3-134



Ocurre lo mismo en el tema de Chick Corea, "Mirror, Mirror"[71](**ejemplo 3-134**). El acorde de G♯º es en realidad E7♭9 sin E, la fundamental. Tanto en el caso de "Sophisticated Lady" como en el de "Mirror, Mirror", al tocar un acorde disminuido en lugar de un acorde de 7ª dominante ♭9 se produce una línea cromática en el bajo. Siempre que te encuentres con un acorde disminuido en un tema, fíjate para ver si la fundamental forma parte de una línea cromática en el bajo. Y después fíjate para ver si es equivalente al acorde de 7ª de dominante ♭9 de una 5ª más arriba del acorde que siga, que es lo que suele ser.

[71] Joe Henderson, *Mirror, Mirror*, Verve, 1980.

Ejemplo 3-135

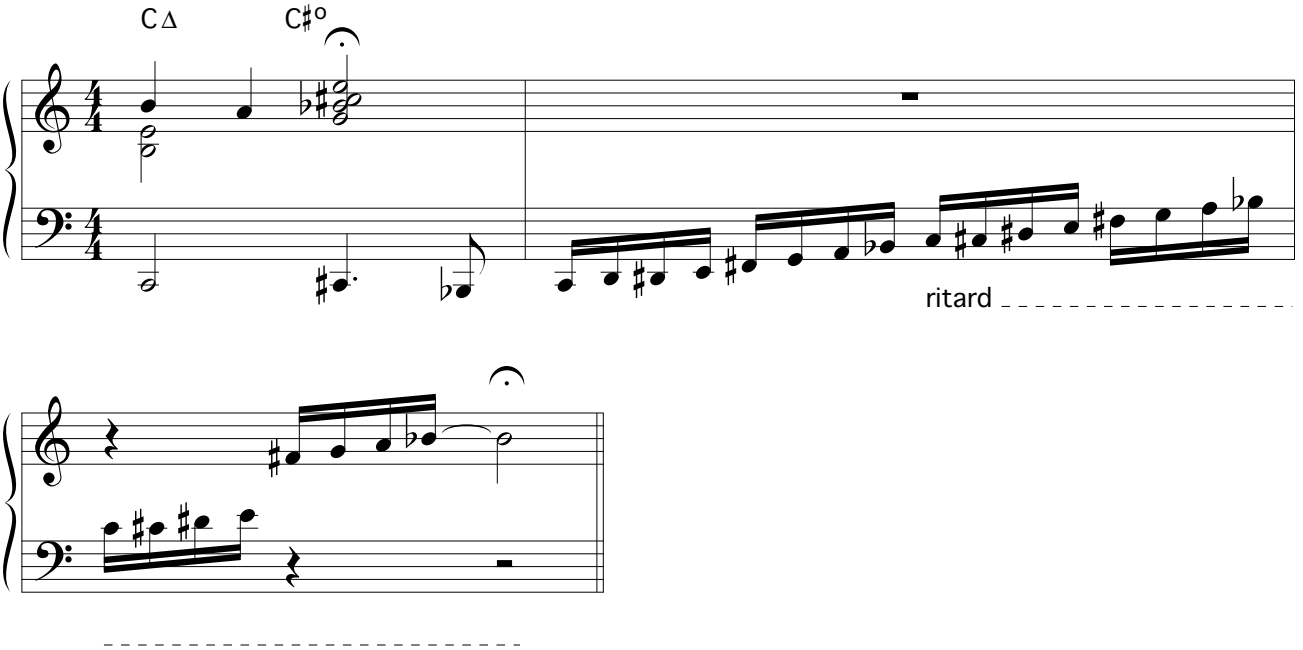


Y ocurre lo mismo con el tema "Easy Living" de Ralph Rainger. El **ejemplo 3-135** demuestra los cuatro primeros compases. F♯º es una versión disfrazada de D7♭9, y G♯º es una versión disfrazada de E7♭9. Al suprimir la fundamental de los acordes de V7♭9, se produce el movimiento cromático en el bajo.

Los primeros músicos de jazz tocaban la escala disminuida exclusivamente con los acordes disminuidos. Toca el **ejemplo 3-136** y escucha lo que tocó Art Tatum en el tema de Mort Dixon y Harry Woods, "Just Like A Butterfly Caught In The Rain".[72] Después de un acorde de C♯º, Tatum toca las tres primeras notas de la escala de B♭ mayor, pasando a la escala disminuida de semitonos/tonos de D♯ por casi tres octavas.

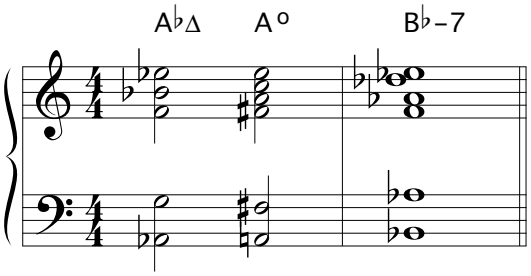
Ejemplo 3-136

Se han simplificado las voces de piano de Art Tatum



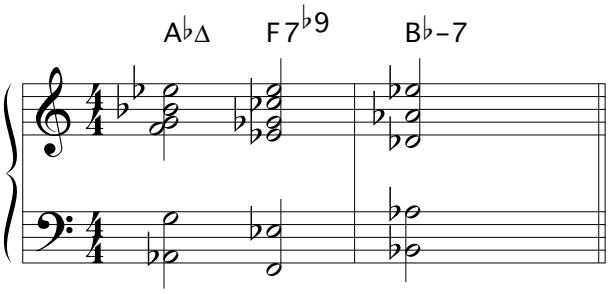
[72] Art Tatum, *Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1953. ¡Y qué buen título para un tema! [como mariposa cogida bajo la lluvia]

Ejemplo 3-137

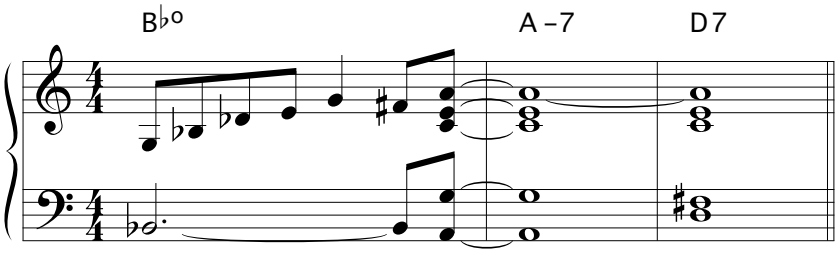


Ejemplo 3-138

Se han simplificado las voces de piano de Kenny Barron



Ejemplo 3-139



Comenzando con la era del bebop, los músicos de jazz empezaron a reemplazar los acordes disminuidos con acordes de V7♭9. G , G♯°, A-7 se sustituyeron con G , E7♭9, A-7. Ya hoy día hay pocos músicos de jazz que se pongan a cifrar acordes disminuidos en sus temas. Cuando están leyendo los arreglos de los temas de los años 40 y anteriores, los músicos de jazz de hoy suelen sustituir el acorde disminuido por el acorde de V7♭9.

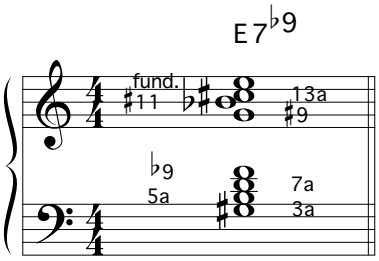
Lo hace así Kenny Barron en su versión de "Skylark",[73] de Hoagy Carmichael. El **ejemplo 3-137** demuestra los dos compases originales del puente de este tema, con el acorde de A° que sirve de acorde de F7♭9, proporcionando un movimiento cromático en el bajo entre A♭ y B♭-7. El **ejemplo 3-138** demuestra cómo Kenny toca F7♭9 en lugar de A°. [74]

No todos los acordes disminuidos son acordes disfrazados de V7♭9 del acorde siguiente. A veces un acorde disminido es un acorde disfrazado de V7♭9 del acorde *que sigue* al acorde siguiente. El segundo acorde de "Wave" de Antonio Carlos Jobim es B♭°. B♭° no parece ser un V7♭9 disfrazado de A-7, el acorde siguiente. Pero A-7 va seguido de D7 y A-7, D7 es una progresión de II-V. B♭° es el V disfrazado (A7♭9) del acorde de D7, con A-7 metido entre los dos acordes para crear una progresión de II-V (**ejemplo 3-139**).

Cada vez que tocas algo de la armonía de la escala disminuida, estás tocando en cuatro tonalidades a la vez, todas a una 3ª menor de distancia una de la otra. No siempre puedes contar con que el bajista toque la fundamental, entonces la nota que toque el bajista puede afectar la tonalidad. Como los bajistas tocan muchas veces el sustituto tritonal[75] y tocan notas de paso al igual que la fundamental, el acorde de G7♭9 que crees que estás tocando quizá acabe sonando como B♭7♭9, D♭7♭9, E♭7♭9, F°, A♭°, B° o D°, según la nota que esté tocando el bajista. No te preocupes. Cuando pase esto, no sonarás tan mal, solamente de manera diferente a lo que hubieras esperado.

[73] Kenny Barron, *Maybeck Recital Hall Series*, Concord Jazz, 1990.
[74] La C♭ de las voces son la ♯11 del acorde. Acuérdate de que F7♭9 es abreviatura, e implica la ♯9 *y la ♯11*.
[75] Cubriremos el sustituto tritonal en el Capítulo 13, "Rearmonización básica".

Ejemplo 3-140

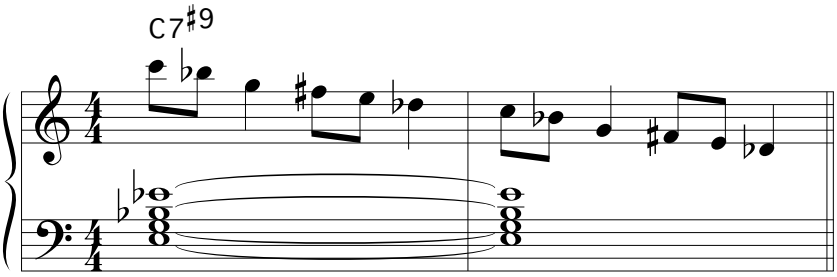


Pues no hay notas "vitandas" en la escala disminuida, puedes tocar todas las notas a la vez como acorde. Toca el **ejemplo 3-140** y oirás a Herbie Hancock tocar todas las ocho notas de una escala de semitonos/tonos de E como acorde de E7♭9 en "Dolphin Dance".[76] Como cada mano toca un acorde de 7ª disminuida (G° con la mano derecha, G♯° con la mano izquierda), estas voces se denominan un *acorde doble disminuido.*

Algunas sugerencias prácticas

Toca cada escala disminuida, tanto de semitonos/tonos como de tonos/semitonos, alrededor del ciclo de quintas. Al tocar cada escala, piensa en todos los demás acordes que comparten esa misma escala. Inventa unas frases para la escala disminuida, utilizando el método de que "todo se repite a distancia de una 3ª menor." Después de haber hecho esto un rato, inventa unas nuevas frases, procurando *no* repetir las frases a distancia de una 3ª menor. También trata de crear frases que se repitan al intervalo de dos 3as menores (un trítono), como se ve en el **ejemplo 3-141**.

Ejemplo 3-141



Ya hemos terminado tres de las cuatro escalas de las que proviene la mayoría de los acordes que tocan los músicos de jazz. Queda una sola y es la más sencilla y la menos tocada de las cuatro escalas: la escala de tonos enteros.

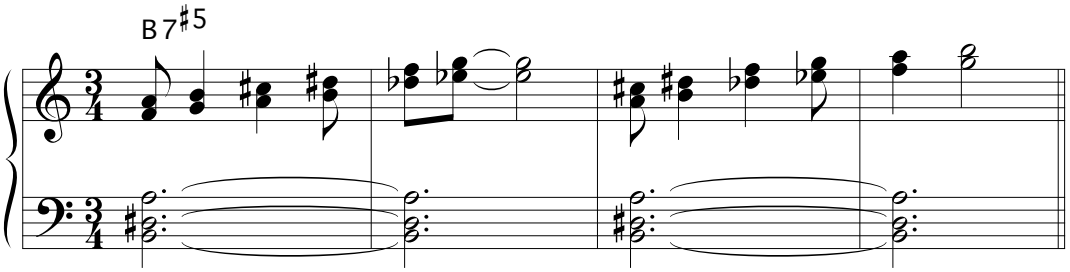
[76] Herbie Hancock, *Maiden Voyage*, Blue Note, 1965.

Armonía de la escala de tonos enteros

Toca la música del **ejemplo 3-142**, la intro tocada por McCoy Tyner en el tema de Wayne Shorter, "JuJu",[77] y escucha el sonido de la *armonía de la escala de tonos enteros*. Toca el **ejemplo 3-143**, del solo de Freddie Hubbard en "Gaslight",[78] y oirás un ejemplo de improvisación sobre la escala de tonos enteros.

Ejemplo 3-142

Se han simplificado las voces de piano de McCoy Tyner



Ejemplo 3-143

[77] Wayne Shorter, *JuJu*, Blue Note, 1964.
[78] Duke Pearson, *Sweet Honey Bee*, Blue Note, 1966.

El **ejemplo 3-144** demuestra la escala de tonos enteros de G, que corre de G a G.[79] Fíjate en la 3ª y la 7ª de la escala. Por tener esta escala una 3ª mayor y una 7ª menor, va con un acorde de G7. Las alteraciones son C♯ (la ♯11) y D♯ (la ♯5). El cifrado completo del acorde sería G7♯11, ♯5. La abreviatura normal de este acorde es G7♯5, que se suele notar con un signo de más, como G7+, y a veces cono G +7. El cifrado G +7 puede confundir, pues el signo de + se refiere a la 5ª, que no se incluye en el cifrado, y no tiene nada que ver con la 7ª. Como ♯4 y ♭13 son enharmónicas, a veces se cifra G7♯5 como G7♭13, lo que puede ser algo peligroso. Para la mayoría de músicos, ♭13 también implica ♭9 y ♯9—en otras palabras, G7alt. Para estar seguro, quédate con G7♯5.

Ejemplo 3-144

Por ser simétrica la escala de tonos enteros y por constar en total de tonos enteros, se saca que, al igual que con la escala disminuida, hay menos de 12 de ellas. Y es cierto que hay solamente dos escalas de tonos enteros. La escala de tonos enteros de G demostrada en el **ejemplo 3-144** tiene exactamente las mismas notas que las de A, B, C♯, D♯ y F. La escala de tonos enteros de A♭ es igual que las de B♭, C, D, E y F♯. Estas notas distan unas de otras en un tono entero. Lo más importante de saber de la armonía de tonos enteros es que *todo se puede repetir al intervalo de un tono entero.*

Como no hay notas "vitandas" en la armonía de tonos enteros, todo es intercambiable dentro de la armonía de cada escala. Cualquier cosa que se toque con G7♯5 sonará bien con A7♯5, B7♯5, C♯7♯5, D♯7♯5 y F7♯5.

[79] Fíjate en las voces de mano izquierda sin fundamental para piano en la clave de Fa.

Ejemplo 3-145

Ejemplo 3-146

Claro, si se puede repetir algo a intervalos de un tono entero, también se puede repetir algo a intervalos multiplicados de un tono entero. Dos tonos enteros forman una 3ª mayor, tres tonos enteros forman un trítono, cuatro tonos enteros forman una 5ª aumentada y cinco tonos enteros forman una 7ª menor. Toca el **ejemplo 3-145**, del solo de Jackie McLean en "Our Man Higgins",[80] de Lee Morgan, en el cual repite una frase al intervalo de una 3ª mayor, o sea dos tonos enteros. La melodía de "One Down, One Up",[81] de John Coltrane, se basa en 3as mayores descendentes que provienen de la escala de tonos enteros de B♭ **(ejemplo 3-146**).

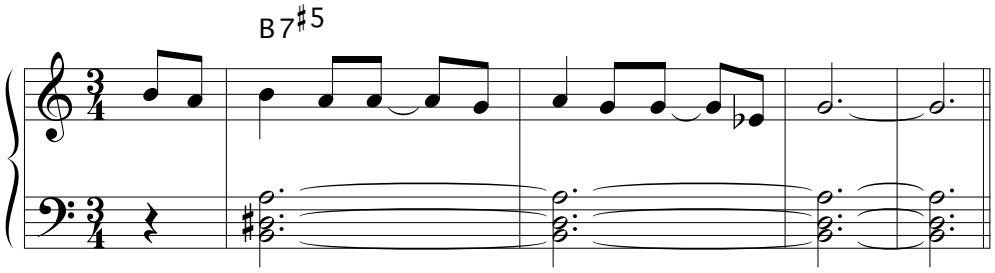
Puede llegar a ser aburrida la armonía de tonos enteros, entonces no se toca tanto. Dispónganse las notas como se dispongan, no hay posibilidad ni de 2as menores, 3as menores, 4as justas, 5as justas, 6as mayores ni 7as mayores. *A la armonía de tonos enteros le falta la mitad de los intervalos que ocurren en la música occidental.* Precisamente a causa de este posible aburrimiento, se debe emplear la armonía de tonos enteros en pequeñas dosis.

Con la amplia variedad de acordes disponibles en las escalas mayor, menor melódica y disminuida, se puede expresar una amplia gama de emociones. Se puede expresar felicidad y calma (acordes de 7ª mayor); triunfo (tríadas mayores); oscuridad, tristeza o misterio (casi cualquier cosa que provenga de la armonía menor melódica); tensión (acordes de 7ª dominante) y más. Con la escala de tonos enteros, la gama emotiva se limita principalmente al embrujo, o como lo sugiriera un músico medio cínicamente, "Bambi saliendo del bosque al amanecer". La excepción se halla en las ocasiones en que Thelonious Monk tocaba la escala de tonos enteros y hablaremos de Monk dentro de un poco. Se podría revisar 100 temas en un *fake book* y encontrar solamente uno o dos con un acorde de tonos enteros.

[80] Lee Morgan, *Cornbread*, Blue Note, 1965. Los dos primeros coros que toca Jackie en "Our Man Higgins" representan uno de los mejores ejemplos de solos de tonos enteros que se hayan grabado.

[81] John Coltrane, *New Thing At Newport*, Impulse, 1965.

Ejemplo 3-147



Ejemplo 3-148

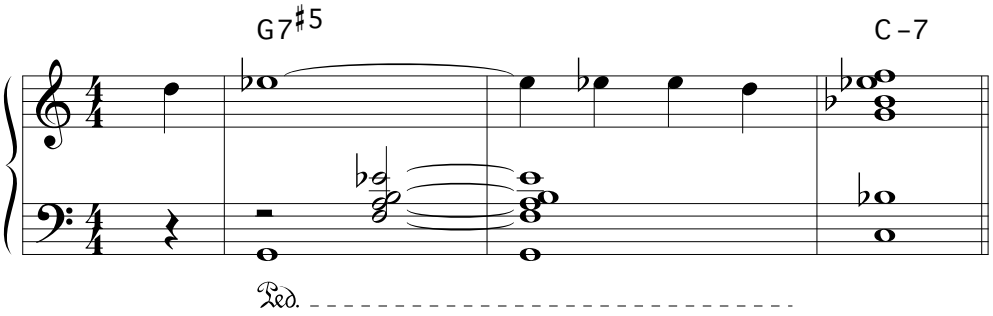
Por esta igualdad de sonidos, son raros los temas que consten casi totalmente de armonía de tonos enteros. Unos buenos ejemplos son "JuJu", que mencionamos arriba (el **ejemplo 3-147** demuestra los primeros cuatro compases), "One Down, One Up", "Our Man Higgins" (el **ejemplo 3-148** demuestra los primeros dos compases) y el tema de Bix Beiderbeck, "In A Mist".[82]

Muchos músicos del jazz suelen sustituir el acorde de tonos enteros con un acorde alt. Se suele tocar un acorde de G7♯5 en el compás 17 de "Stella By Starlight" (**ejemplo 3-149**) pero muchos músicos prefieren G7 alt (**ejemplo 3-150**). El compás 32 de "All The Things You Are" tiene un acorde de B7♯5 **ejemplo 3-151**) pero la mayoría de los músicos prefieren tocar B7alt (**ejemplo 3-152**).

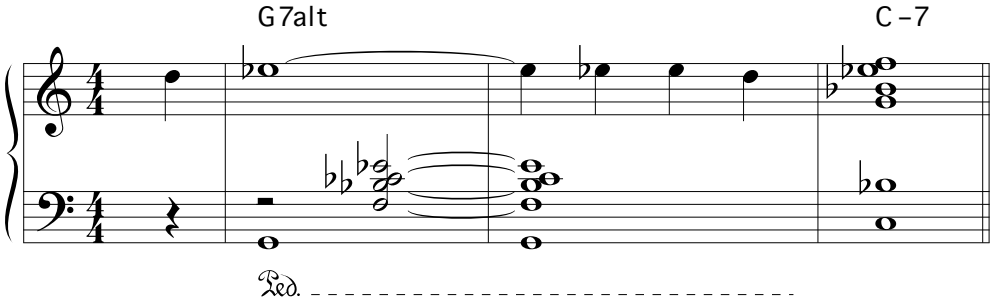
El **ejemplo 3-153** demuestra tres *licks* sobre un acorde de G7♯5. La simetría y la falta de variedad interválica pueden impedir la originalidad cuando se está tocando sobre los acordes de tonos enteros. El improvisador sobre acordes de tonos enteros más original fue Thelonious Monk. Podía tocar patrones que en cualquier otro sonarían a clichés. Su solo en "Evidence"[83] es uno de los mejores ejemplos de solos sobre acordes de tonos enteros. El mostrar una transcripción de una de las grabaciones de Monk de tonos enteros no comunicaría para nada el sonido de Monk. Fue su sentido caprichoso y angular del tiempo lo que le prestó a lo que podría ser una armonía sumamente aburrida una tremenda sensación de energía. Te recomiendo que consigas el disco y que *lo escuches.*

[82] Freddie Hubbard, *Sky Dive*, CTI, 1972.
[83] Thelonious Monk, *Genius of Modern Music*, Blue Note, 1947.

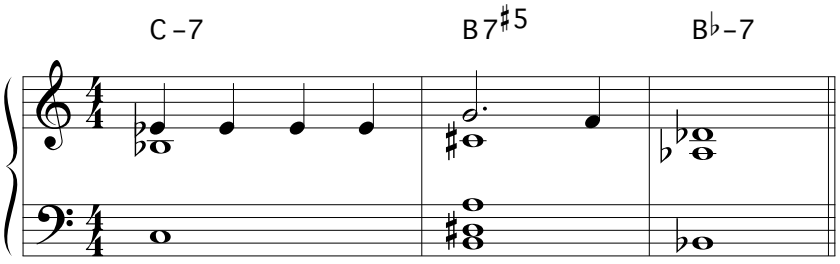
Ejemplo 3-149



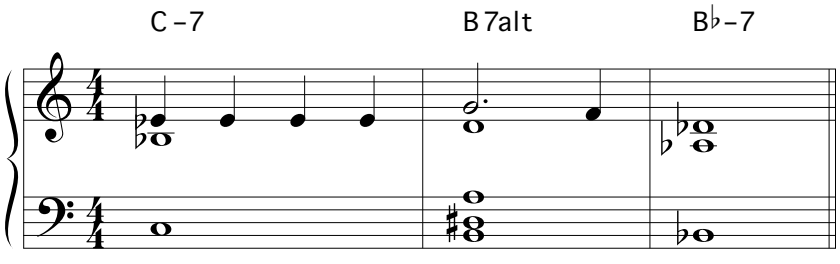
Ejemplo 3-150



Ejemplo 3-151



Ejemplo 3-152



Ejemplo 3-153

Ahora has aprendido todo sobre las únicas cuatro escalas que te harán falta para tocar sobre cualquier cambio de acorde. Lo que te queda por aprender es cómo practicarlas. Y no te contentarás con solamente practicarlas, sino que las querrás hacer tuyas hasta el punto de convertirse en un recurso disponible de notas, sobre las cuales puedas improvisar.

Capítulo Cuatro
Cómo practicar las escalas

Ahora que te sabes las escalas, ¿cómo vas a practicarlas? El subir y bajar por las escalas automáticamente sin duda te mejorará la técnica pero no te hará mejor músico de jazz. Ante todo, que sea tu credo esta regla: *Practica todo en todas las tonalidades*. Quizá no haya muchos temas escritos en D♭, G♭ o B, pero hay por todas partes progresiones de II-V-I en estas tonalidades. Y hay unos temas maravillosos en las llamadas tonalidades "difíciles". "Lush Life"[1] de Billy Strayhorn está en la tonalidad de D♭, al igual que "Stompin' At The Savoy"[2] y "Body And Soul"[3] de Johnny Green. La versión de Freddie Hubbard de "Pensativa"[4] de Clare Fischer y "Y Todavía La Quiero"[5] de Joe Henderson están en G♭ y "Giant Steps"[6] de Coltrane está en B.

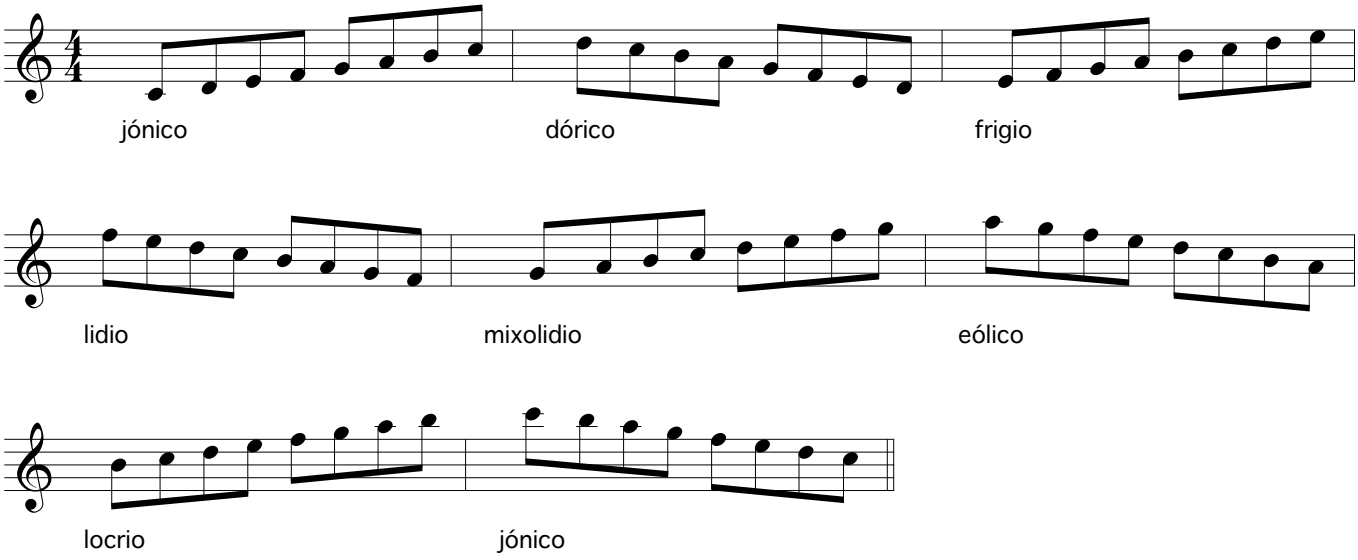
El método clásico tradicional de estudiar las escalas—correr hacia arriba y hacia abajo por dos octavas o más—no mejorará mucho tus destrezas como improvisador. Ya que siempre comienzas con la fundamental, cambias de dirección en la fundamental y terminas en la fundamental, sólo utilizas una mínima parte de las posibilidades contenidas en cada escala. La música que tocan los músicos principiantes de jazz muchas veces suena como la del **ejemplo 4-1** en su primer intento de tocar una progresión de II-V-I, comenzando cada escala en la fundamental.

Ejemplo 4-1

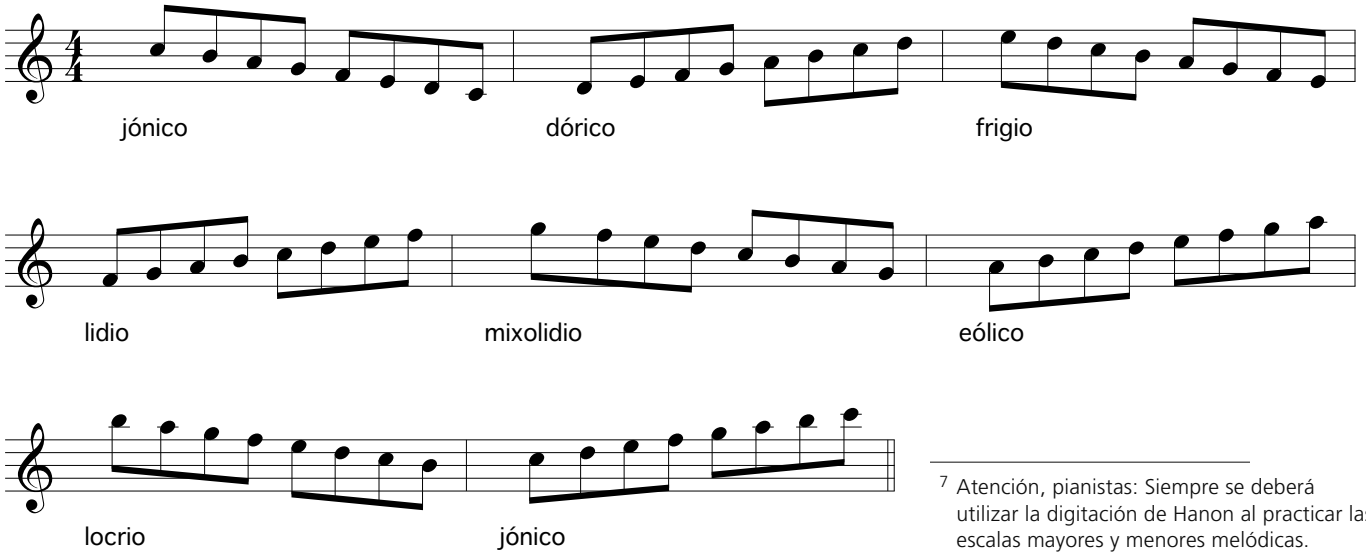
[1] *John Coltrane And Johnny Hartman*, MCA/Impulse, 1963.
[2] Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1953.
[3] John Coltrane, *Coltrane's Sound*, Atlantic, 1960.
[4] Art Blakey, *Free For All*, Blue Note, 1964.
[5] Joe Henderson, *Relaxin' At Camarillo*, Contemporary, 1979.
[6] John Coltrane, *Giant Steps*, Atlantic, 1959.

Esto está bien para empezar, pero la música no siempre comienza en la fundamental de cada acorde. Hay un método mejor para practicar las escalas, que se demuestra en el **ejemplo 4-2.** Al subir por el modo jónico, bajar por el dórico, subir por el frigio, bajar por el lidio, etc., comienzas en todas las notas, cambias de dirección en todas las notas y terminas en todas las notas de la escala de C mayor. Así se iguala la importancia de cada nota de cada escala. Y de esta manera, cuando estás tocando solo, tu oído puede escoger la nota a tocar, sin que los dedos siempre busquen la fundamental por recordar que siempre habían empezado allí.[7]

Ejemplo 4-2



Ejemplo 4-3



[7] Atención, pianistas: Siempre se deberá utilizar la digitación de Hanon al practicar las escalas mayores y menores melódicas.

Ejemplo 4-4

Ejemplo 4-5

Sin embargo, hemos cubierto solamente la mitad de las posibilidades. Toca todo al revés, como se ve en el **ejemplo 4-3**, bajando por el jónico, subiendo por el dórico, bajando por el frigio, subiendo por el lidio, etc. Utiliza los mismos patrones para estudiar las escalas menores melódicas, como los patrones de C menor melódica que se demuestran en el **ejemplo 4-4** y el **4-5**.

Si tocaras este ejercicio todos los días todavía estarías comenzando la escala de C mayor con C todos los días. Conviene llevar esta idea aún más lejos, comenzando la escala de C mayor un día con C, otro día con D y el tercer día con E, etc. Si así parece exagerado, ten en cuenta que el objetivo es el de desprogramarte de los años de inclinación condicionada hacia la fundamental.

Estudia los patrones para la escala semitono/tono disminuida de C demostrada en los **ejemplos 4-6** y **4-7**. Se demuestran patrones parecidos en los ejemplos **4-8** y **4-9**.

Ejemplo 4-6

Ejemplo 4-7

Ejemplo 4-8

Ejemplo 4-9

¿Deberás de escribir estos patrones en todas las tonalidades? No te lo recomiendo. Sólo acabarás por leerlas, cuando tu objetivo es el de *interiorizarlas*. Necesitas entrenar el oído y los dedos, no solamente los ojos. La música clásica es música tanto para el ojo que para el oído, mientras que el jazz es casi completamente música para el oído. Los músicos de jazz tocan mejor cuando no tienen que leer, cuando han interiorizado todo tan bien que ya no necesitan la partitura. Como lo dijo Bird, "aprende los cambios, luego olvídalos".

Ten presente tu objetivo: ver, pensar y tocar las escalas como un recurso disponible de notas, de las cuales Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si-Do es solamente una combinación de tantas. El organizar las escalas en grupos de notas es un paso importante hacia este objetivo. Todas las siguientes muestras de patrones de escalas se dan en la tonalidad de C mayor, pero debes practicarlas en todas las tonalidades y en todas las escalas menores melódicas, disminuidas y de tonos enteros.

Ejemplo 4-10

Ejemplo 4-11

Ejemplo 4-12

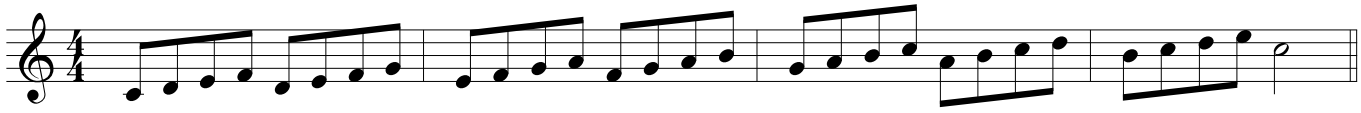
Ejemplo 4-13

El **ejemplo 4-10** subdivide la escala de C mayor en 3as ascendentes. El **ejemplo 4-11** subdivide la escala en 3as descendentes. El **ejemplo 4-12** demuestra un patrón vuelto al revés, alternando las 3as ascendentes y descendentes. El **ejemplo 4-13** hace lo contrario, alternando las 3as descendentes y luego las ascendentes. Acuérdate de estudiar estos patrones comenzando por notas distintas.

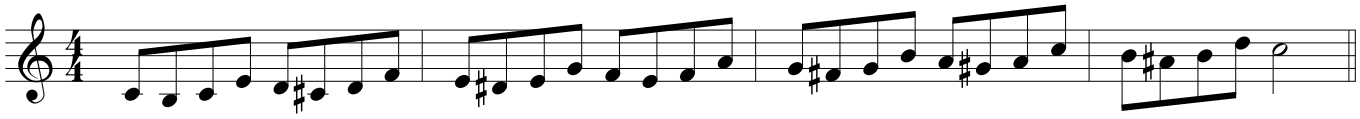
Los próximos ejemplos dan muestras de escalas ascendentes solamente, pero debes estudiar cada una en todas las variantes que acabamos de mencionar: ascendentes, descendentes y vueltas al revés en ambos sentidos. El **ejemplo 4-14** subdivide la escala en 4as. El **ejemplo 4-15** subdivide la escala en un patrón de cuatro notas. En el **ejemplo 4-15** te pasas cromáticamente por debajo de cada tono de la escala y luego subes en una 3a diatónica.

Ejemplo 4-14

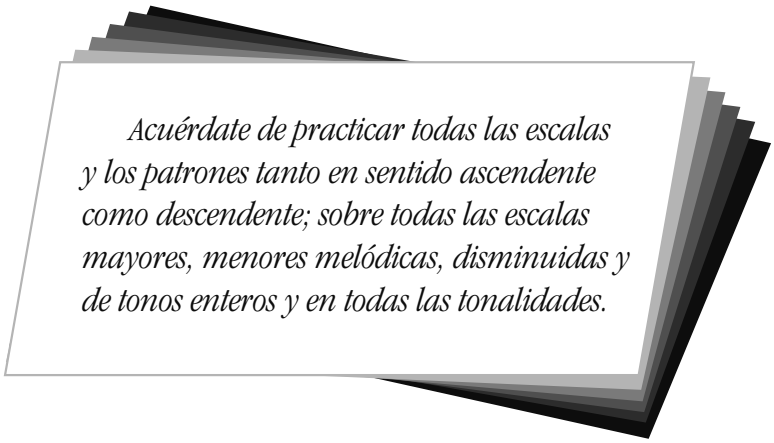
Ejemplo 4-15



Ejemplo 4-16



Al practicar las escalas de esta manera, querrás inventar tus propios patrones. Hay un sinfín de maneras de subdividir una escala para crear patrones pero hay una sola regla: si un nuevo patrón te suena antimusical, *no te pierdas el tiempo practicándolo.*



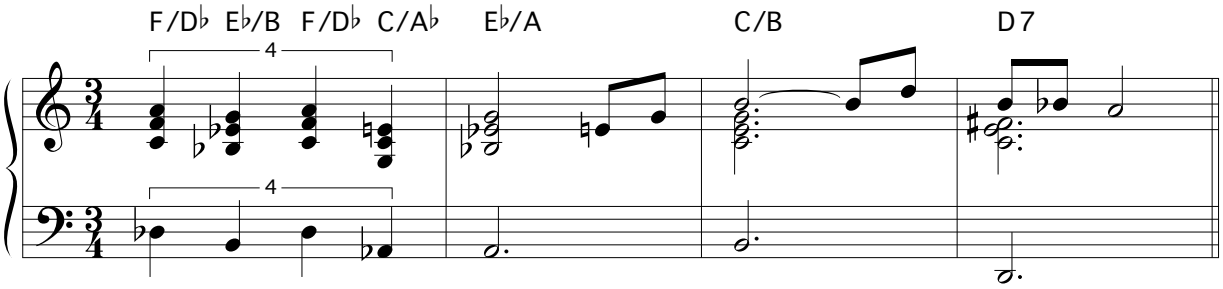
Acuérdate de practicar todas las escalas y los patrones tanto en sentido ascendente como descendente; sobre todas las escalas mayores, menores melódicas, disminuidas y de tonos enteros y en todas las tonalidades.

Capítulo Cinco
Los acordes de barra

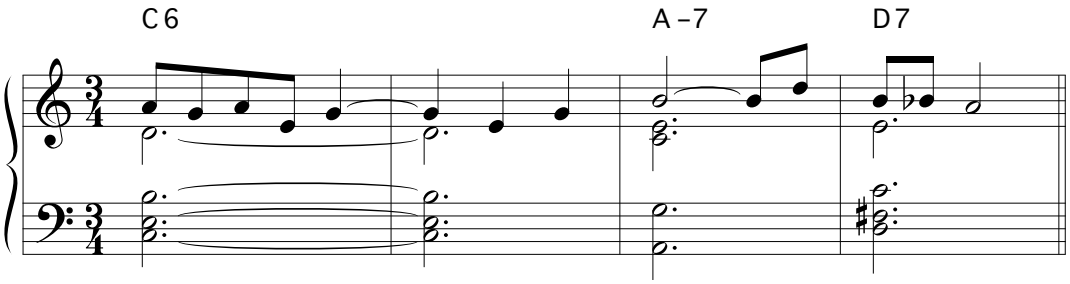
¿Qué son los acordes de barra?

Toca la música demostrada en el **ejemplo 5-1**. Hé aquí el sonido de los *acordes de barra*. La música proviene del arreglo de Mulgrew Miller del tema de Burt Bacharach, "What The World Needs Now Is Love".[1] Mulgrew toca estos acordes de barra para rearmonizar los acordes originales, que se demuestran en el **ejemplo 5-2**. Los acordes de barra se suelen utilizar para rearmonizar los standards, pues el cambiar así la armonía de los standards les da un sonido nuevo y fresco.

Ejemplo 5-1



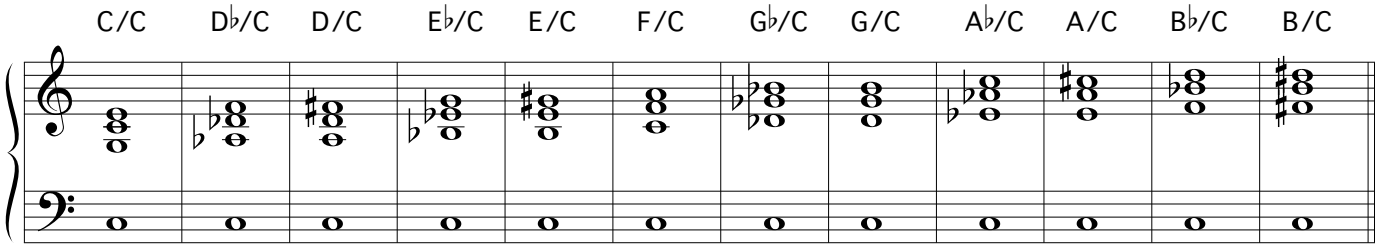
Ejemplo 5-2



[1] Mulgrew Miller, *The Countdown*, Landmark, 1988.

La definición más sencilla de un acorde de barra es "una tríada sobre una nota en el bajo." Échale un vistazo al **ejemplo 5-3**. Demuestra todas las 12 tríadas que se pueden tocar sobre un pedal de C. Fíjate en que todas las tríadas se demuestran en segunda inversión. Aunque las tríadas pueden sonar bien en cualquier estado, si no cambian las circunstancias, las *tríadas suenan mejor en segunda inversión*.

Ejemplo 5-3



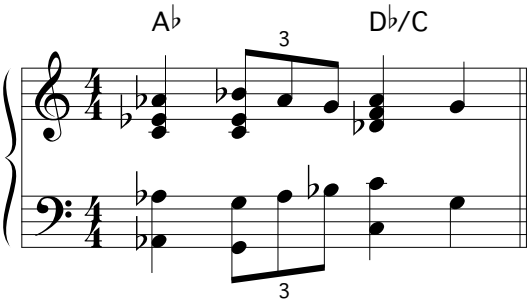
Toca el **ejemplo 5-3** y escucha todos los 12 acordes de barra.

C/C	Tríada igual a la fundamental
D♭/C	Tríada un semitono sobre la fundamental
D/C	Tríada un tono entero sobre la fundamental
E♭/C	Tríada una 3ª menor sobre la fundamental
E/C	Tríada una 3ª mayor sobre la fundamental
F/C	Tríada una 4ª justa sobre la fundamental
G♭/C	Tríada un trítono sobre la fundamental
G/C	Tríada una 5ª justa sobre la fundamental
A♭/C	Tríada una 6ª menor sobre la fundamental
A/C	Tríada una 6ª mayor sobre la fundamental
B♭/C	Tríada un tono entero debajo de la fundamental
B/C	Tríada un semitono debajo de la fundamental

Ahora, examinemos cada uno de estos acordes de barra. En todos los casos, se han transportado a C los ejemplos grabados para facilitar la comparación.

C/C es una cifra un poco absurda, pues es solamente una tríada de C con C, la fundamental, en el bajo. No hay porqué cifrarla así, y nunca la verás así.

Ejemplo 5-4

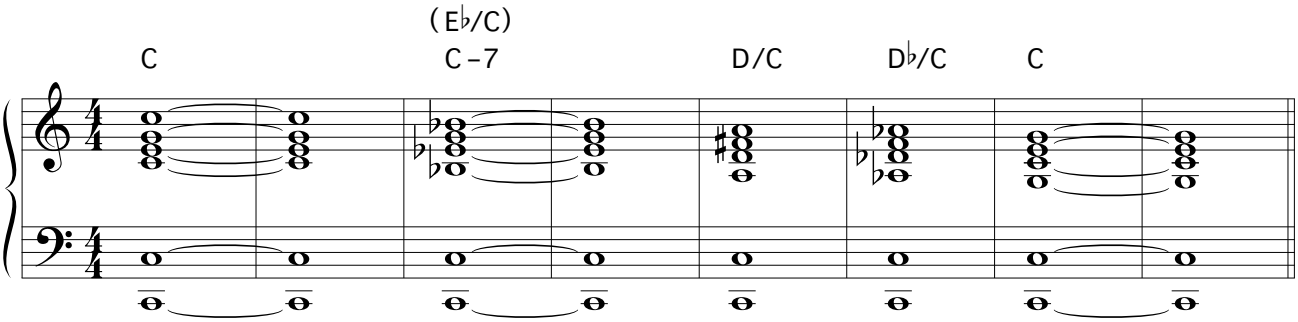


D♭/C, una tríada que queda medio tono sobre la fundamental, es un acorde de D♭Δ con la 7ª mayor en el bajo. Toca el **ejemplo 5-4** y oirás a Bud Powell tocar D♭/C brevemente en su composición, "Glass Enclosure".[2] Los músicos de jazz no empezaron a tocar con regularidad los acordes de barra hasta los años 60, pero Bud grabó "Glass Enclosure" en 1953.

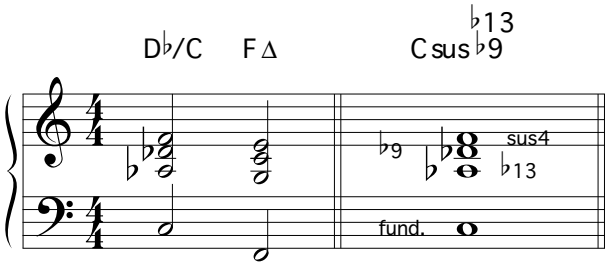
[2] Bud Powell, *The Amazing Bud Powell, Vol. 2,* Blue Note, 1953.

D♭/C se suele tocar como un acorde de una serie de acordes de barra descendentes. El **ejemplo 5-5** demuestra los cambios de los ocho primeros compases de "Green Dolphin Street" de Bronislau Kaper, que tiene tres acordes de barra descendentes seguidos (E♭/C, D/C D♭/C). E♭/C se cifraría normalmente como C-7 a menos de que formase parte de una serie de acordes de barra, como es el caso con este tema.

Ejemplo 5-5



Ejemplo 5-6

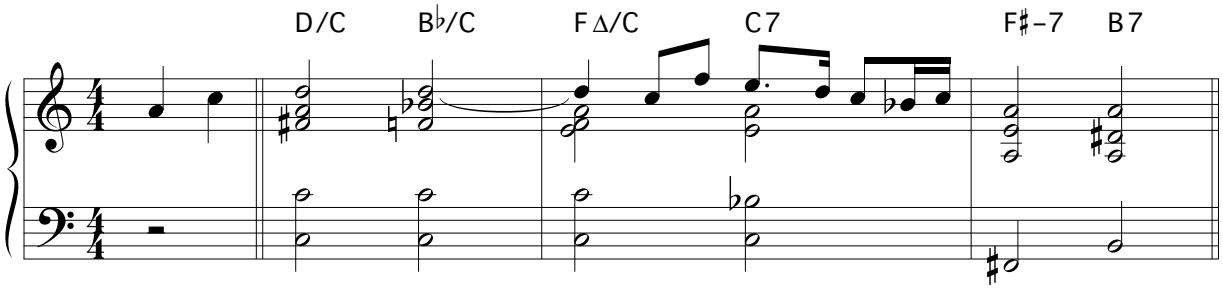


D♭/C también puede funcionar como acorde de 7ª dominante, resolviéndose hacia F mayor. Toca el **ejemplo 5-6** y oirás la manera de que D♭/C se resuelve a FΔ. Se podría cifrar este acorde como Csus$^{\flat 9}$, $^{\flat 13}$ (ver el último compás del ejemplo) pero no es un cifrado comúnmente utilizado.

D/C, una tríada que queda un tono entero sobre la nota del bajo, suena como un acorde lidio o C$\Delta^{\sharp 4}$. Toca el **ejemplo 5-7** y oirás D/C, el primer acorde de la versión de Art Blakey del tema de Hoagy Carmichael, "Skylark".[3] El segundo acorde, B♭/C, es otro acorde de barra, del que pronto hablaremos.

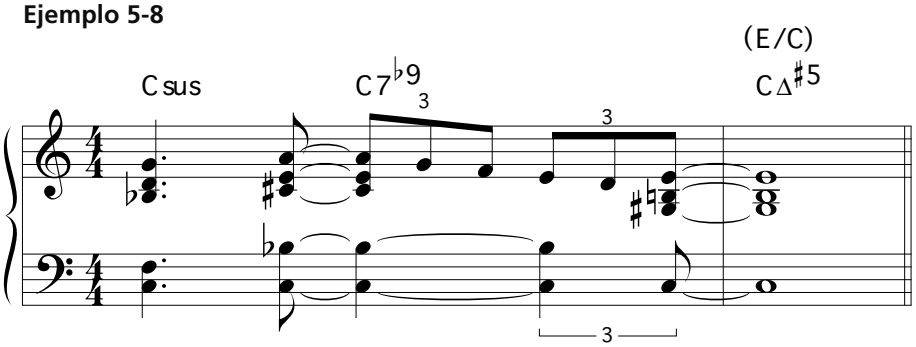
E♭/C no es más que un acorde de C-7 y la única ocasión en que lo verás cifrado así es cuando la tríada de E♭ forma parte de una serie de acordes de barra, como se vio en el ejemplo anterior de "Green Dolphin Street".

Ejemplo 5-7

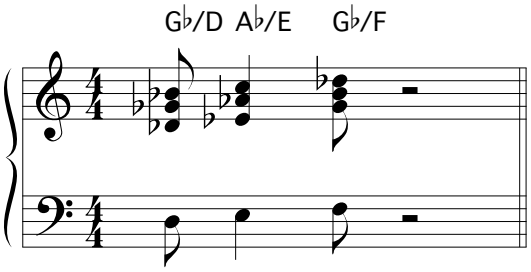


[3] Art Blakey And The Jazz Messengers, *Caravan*, Blue Note, 1962.

Ejemplo 5-8



Ejemplo 5-9



E/C, una tríada que queda una 3ª mayor sobre la nota del bajo, es otra manera de cifrar C∆♯5, el acorde aumentado lidio que aprendiste en la sección de la Escala Menor Melódica del Capítulo 3. Toca el **ejemplo 5-8**. El acorde aumentado lidio de C∆♯5 es del puente del tema de Duke Pearson, "You Know I Care".[4]

Herbie Hancock toca tres acordes de barra en el segundo compás de "Eighty-One"[5] de Ron Carter (**ejemplo 5-9**, demostrado aquí en la tonalidad original). Los dos primeros acordes G♭/D y A♭/E son cifrados alternativos de D∆♯5 y E∆♯5 (transportados a C, los dos son acordes de E/C). El tercer acorde de barra, G♭/F, transportado a C, es D♭/C.

[4] Joe Henderson, *Inner Urge*, Blue Note, 1964.
[5] Miles Davis, *E.S.P.,* Columbia, 1965.

Wallace Roney and Mulgrew Miller

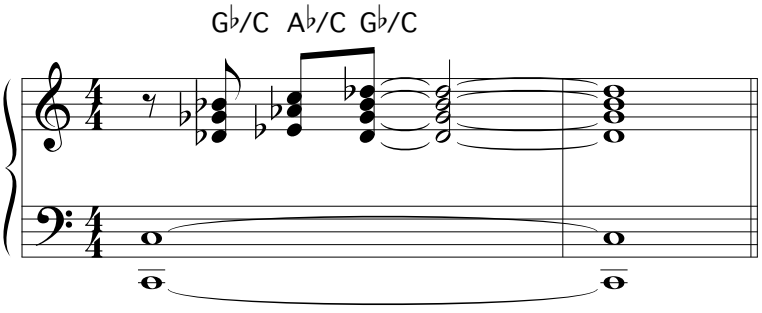
©1990 K. Gypsy Zaboroskie Todos los derechos reservados

Ejemplo 5-10

Las voces de piano de Chick Corea se han simplificado

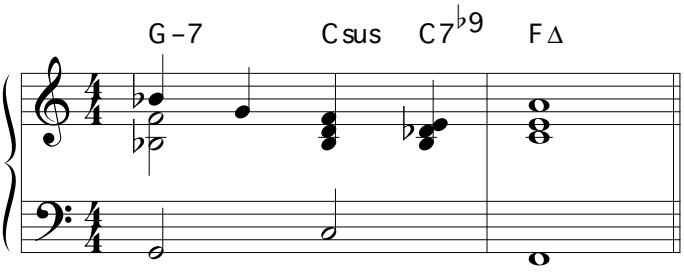
F/C es una tríada de F mayor en segunda inversión, con C, la 5ª, como nota fundamental. Toca el **ejemplo 5-10** y escucharás a Chick Corea tocando F/C en su tema, "Mirror, Mirror"[6]. Mira los dos compases anteriores y verás porqué optó por el acorde de barra en este caso. F/C continúa la línea cromática del bajo que empezó con el acorde de B♭7, a través de Bº hasta F/C.

Ejemplo 5-11



Tanto G♭/C y A♭/C se demuestran en el **ejemplo 5-11**, tocado por Wynton Kelly en "Put Your Little Foot Right Out"[7] de Miles Davis. G♭/C, la tríada que queda un trítono sobre la nota fundamental, se suele tocar en vez de C7 y suena como C7♭9, aunque carece de 3ª. A♭/C es la tríada que queda una 6ª menor sobre la nota fundamental. Al tocar juntos G♭/C y A♭/C se entiende C7alt. Las notas D♭ y G♭ de la tríada de G♭ y las notas E♭ y A♭ de la tríada de A♭ son las cuatro alteraciones—♭9 (D♭), ♯11 (G♭), ♯9 (E♭), ♭13 (A♭)—que se encuentran en un acorde de C7alt. Hay otro ejemplo de A♭/C del tema de Bud Powell, "Glass Enclosure" que demostraremos más adelante en este capítulo.

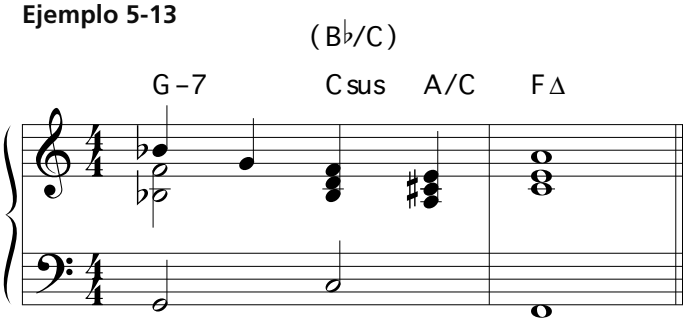
Ejemplo 5-12



G/C, una tríada que queda una 5ª justa sobre la nota fundamental, se escribe poco, por ser la fundamental 5ª, 7ª y 9ª de un acorde de CΔ y casi todo el mundo lo cifra como CΔ.

A/C, una tríada que queda una 6ª mayor sobre la nota fundamental se suele emplear en vez de un acorde de C7♭9. El **ejemplo 5-12** demuestra dos compases del tema de Jimmy Van Heusen "But Beautiful". Toca el **ejemplo 5-13** y oirás cómo A/C reemplaza C7♭9. Hay otro ejemplo de A/C del tema de Bud Powell, "Glass Enclosure" que demostraremos más adelante en este capítulo.

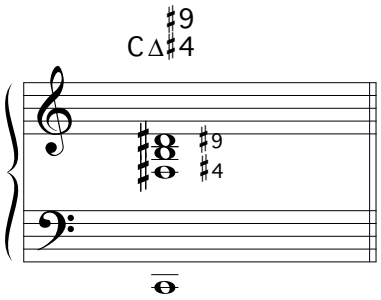
Ejemplo 5-13



B♭/C, una tríada que queda un tono entero debajo de la nota fundamental, es una manera alternativa de cifrar un acorde de Csus. B♭/C, cifrado como Csus, ocurre en el ejemplo anterior, **ejemplo 5-13**, en el tercer tiempo del primer compás. Hay muchos ejemplos más de acordes *sus* en la sección del Capítulo 3 titulada "Armonía de las Escalas Mayores."

[6] Joe Henderson, *Mirror, Mirror*, Verve, 1980.
[7] Miles Davis *In Person Saturday Night at The Blackhawk,* Columbia, 1961.

Ejemplo 5-14

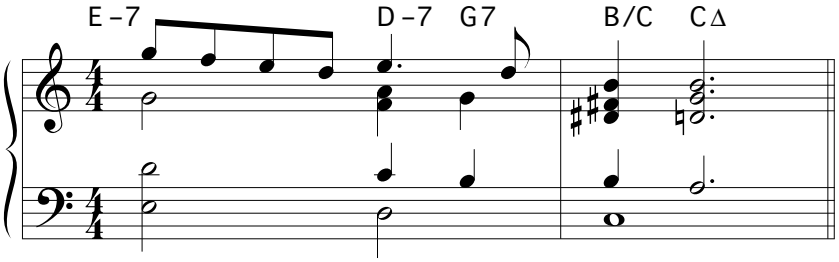


B/C, una tríada que queda un semitono por debajo de la nota fundamental es un buen ejemplo del porqué el cifrado de los acordes de barra suele ser más claro que el cifrado usual. En el cifrado usual, B/C se cifraría como C△♯4, ♯9, que nadie quisiera descifrar (**ejemplo 5-14**). La mayor parte de los músicos prefieren B/C. Este acorde suele funcionar como reemplazo del acorde de I grado.

Mulgrew Miller toca B/C en el verso del tema de Vincent Youmans, "More Than You Know",[8] como se oye en el **ejemplo 5-15**. Kenny Barron toca B/C en la última sección A de "I'm Getting Sentimental Over You",[9] como oirás al tocar el **ejemplo 5-16**. John Coltrane y McCoy Tyner tocan B/C en el tema de Harry Warren, "I Wish I Knew",[10] como se demuestra en el **ejemplo 5-17.** Notarás que en los tres ejemplos anteriores, se toca B/C inmediatamente antes de un acorde de C mayor.

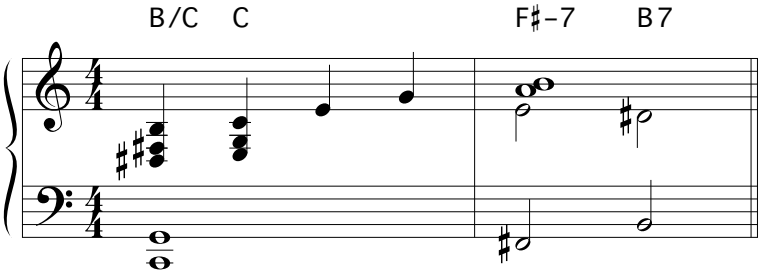
Ejemplo 5-15

Las voces de piano de Mulgrew Miller se han simplificado



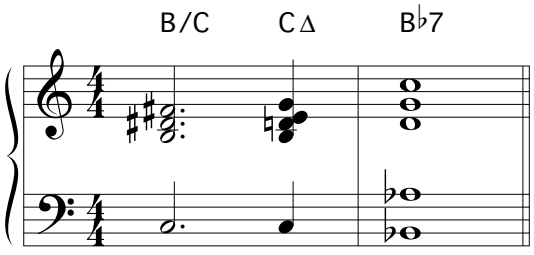
Ejemplo 5-16

Las voces de piano de Kenny Barron se han simplificado



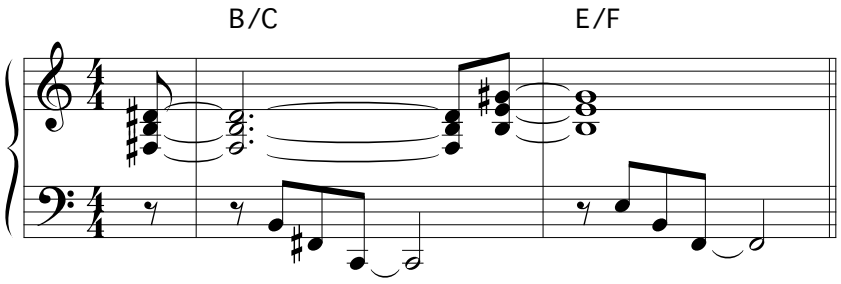
Ejemplo 5-17

Las voces de piano de McCoy Tyner se han simplificado



[8] Mulgrew Miller, *From Day To Day,* Landmark 1990.
[9] Kenny Barron, *Live At Maybeck Recital Hall*, Concord Jazz, 1990.
[10] John Coltrane, *Ballads* MCA/Impulse, 1961.

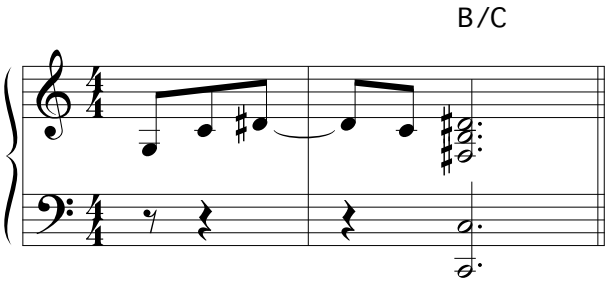
Ejemplo 5-18



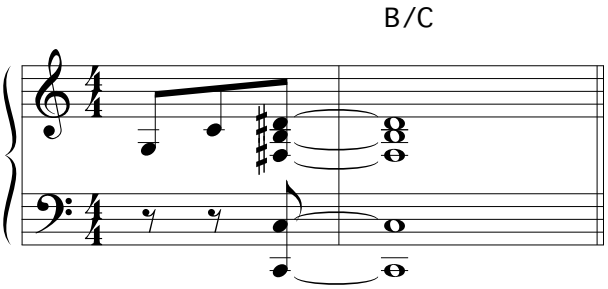
Donald Brown toca B/C y luego lo repite una 4ª más aguda con E/F en su composición, "New York"[11] (**ejemplo 5-18**).

Finalmente Miles Davis y Red Garland frecuentemente tocaban B/C como rearmonización del último acorde de un tema como podrás oir al tocar el **ejemplo 5-19**, el último acorde de "Four"[12] de Miles. Toca el **ejemplo 5-20** y oirás tocar a Red el acorde B/C como último acorde de su versión para trío de "If I Were A Bell"[13] de Frank Loesser y en la versión de Miles del mismo tema.[14]

Ejemplo 5-19



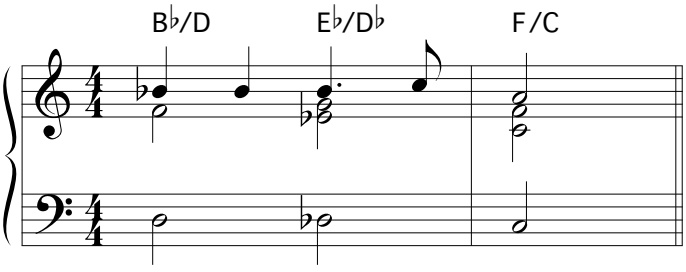
Ejemplo 5-20



Los acordes de barra ocurren con frecuencia sobre las líneas descendentes del bajo. McCoy Tyner tocó tres seguidos en "You Know I Care",[15] como se puede oir en el **ejemplo 5-21**. B♭/D es una tríada de B♭ en primera inversión. E♭/D♭ suena como D♭Δ♯4. F/C es una tríada de F en segunda inversión.

Ejemplo 5-21

Las voces de piano de McCoy Tyner se han simplificado



[11] Donald Brown, *Sources of Inspiration*, Muse, 1989. Esta canción se suma a la lista de temas maravillosos sobre Nueva York que tocan los músicos de jazz, tales como "Autumn In New York" de Vernon Duke, "Drop Me Off In Harlem" de Duke Ellington y "Summer In Central Park" de Horace Silver.

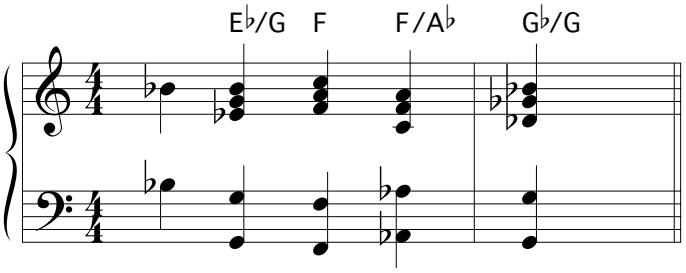
[12] Miles Davis, *Workin',* Fantasy/OJC, 1956

[13] Red Garland, *Red Garland's Piano*, Fantasy/OJC, 1957.

[14] Miles Davis, *Relaxin',* Fantasy/OJC, 1956.

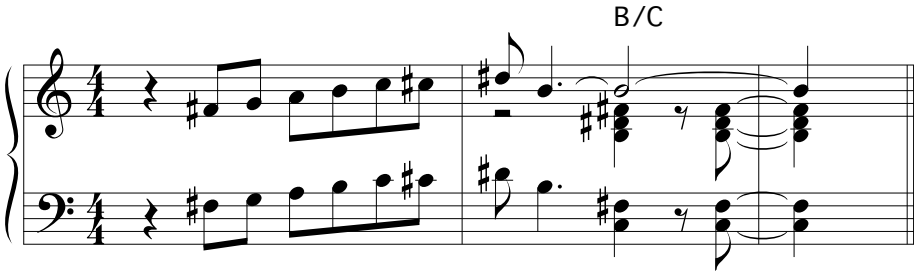
[15] Joe Henderson, *Inner Urge*, Blue Note, 1964.

Ejemplo 5-22



Bud Powell fue el primer músico de jazz en tocar acordes de barra. Toca el **ejemplo 5-22** y oirás tres ejemplos de "Glass Enclosure"[16] de Bud. Ya que este ejemplo tiene acordes de barra sobre dos notas fundamentales distintas, no se ha transportado a C. E♭/G transportado a C es A♭/C. F/A♭ transportado a C es A/C. G♭/G transportado a C es B/C. Más adelante en "Glass Enclosure", Bud toca B/C otra vez, como lo podrás escuchar en el **ejemplo 5-23**.[17]

Ejemplo 5-23



Los acordes de barra y las escalas

¿Qué escalas se tocan con cada acorde de barra? Examinemos de nuevo todos los 12 acordes de barra para ver qué modo o escala—sea de armonía mayor, menor melódica o disminuida—suena mejor con cada acorde de barra. Ninguno de los acordes de barra va bien con la armonía de la escala de tonos enteros, por ser tríadas mayores las de todos estos acordes de barra y la tríada mayor no existe en la armonía de la escala de tonos enteros.

La mayoría de las escalas demostradas aquí son escalas de "C". Pero ya que F/C no es más que una tríada de F mayor en segunda inversión, deberás de tocar una escala de F mayor. Y como A♭/C es una tríada de A♭ mayor en primera inversión, deberás de tocar una escala de A♭ mayor.

Acorde de barra	Escala
C/C[18]	C mayor y C lidio
D♭/C	C frigio y C locrio
D/C	C lidio
E♭/C	C dórico
E/C	C aumentado lidio
F/C	F mayor
G♭/C	C alterado y C disminuido semitono-tono
G/C	C mayor
A♭/C	A♭ mayor
A/C	C disminuido semitono-tono
B♭/C	C mixolidio
B/C	C disminuido tono/semitono

[16] Bud Powell, *The Amazing Bud Powell, Vol. 2,* Blue Note, 1953.
[17] Bud también tocó E/C (D♭/F en la tonalidad original) en su versión evocadora, fúnebre, de "It Never Entered My Mind" de Richard Rogers, en *The Complete Bud Powell On Verve*, 1954.
[18] Puedes pasar por alto la cifra C/C, pues nunca la verás cifrada.

PARTE II
Improvisación: Tocando los cambios

CAPÍTULO SEIS De las escalas hasta la música 113

Las secuencias 114
El ejercicio de la escala perpetua 120
Los maestros de la secuencia 127
Joe Henderson 128
Herbie Hancock 133
Freddie Hubbard 138
John Coltrane 139
George Coleman 139
Lee Morgan 140
Wayne Shorter 140
Improvisación triádica 141
Estudiando patrones triádicos 145
Secuencias con los acordes de 7ª 150
Notas en común 155
Cambios "estiraos" 162

CAPÍTULO SIETE Las escalas bebop 171

La escala dominante bebop 173
La escala dórica bebop 174
La escala mayor bebop 175
La escala menor melódica bebop 175
Licks de la escala bebop 176
Cosas para piano y para arreglos 180
Segunda voz en el bajo 181

CAPÍTULO OCHO Tocando "afuera" de la tonalidad 183

Las secuencias 185
Alejándose en un semitono 187
Alejándose en un trítono 188
Tocando escalas para salirse afuera 189
Cosas de piano 190
La escala cromática 191
Anda, anímate a tocar afuera 192

CAPÍTULO NUEVE Las escalas pentatónicas 193
La escala pentatónica 193
Los modos y la escala pentatónica menor 195
Las escalas pentatónicas de I, IV y V grado sobre acordes de II-V-I 196
Tocando escalas pentatónicas en "Giant Steps" 202
Las escalas pentatónicas y las notas "vitandas" 208
Tocando la misma escala pentatónica en acordes sucesivos en varias tonalidades 209
La escala pentatónica de II grado sobre los acordes de 7ª mayor 210
La escala pentatónica de IV grado sobre los acordes menores melódicos 212
La escala *in-sen* y otras escalas de cinco notas 213
La escala menor pentatónica y la escala de blues 215
Temas que utilizan las escalas pentatónicas 217
Practicando las escalas pentatónicas 217

CAPÍTULO DIEZ El blues 219
Los cambios del blues 220
Tipos especiales de blues 223
La escala de blues 230
La escala pentatónica menor 234
Equivalentes de las escalas pentatónicas, pentatónicas menores y de blues 235

CAPÍTULO ONCE Cambios de "I've Got Rhythm" 237

CAPÍTULO DOCE ¡Practica! ¡Practica! ¡Practica! 245
Haz música cuando practicas 246
Practica todo en todas las tonalidades 246
Practica en tus debilidades 247
La rapidez viene de la precisión 248
El aspecto táctil y visual 248
Licks y patrones 250
La transcripción 251
Grabaciones de play-along 253
Haciendo play-along con discos de verdad 254
Hazte un cuaderno 254
Tómalo con calma 254
Da golpecitos con el pie 254
Cultiva tus alrededores 255
La forma 256

Capítulo Seis
De las escalas hasta la música

- *De las escalas hasta la música*
- *Las secuencias*
- *El ejercicio de la escala perpetua*
- *Los maestros de la secuencia*
- *Improvisación triádica*
- *Secuencias con los acordes de 7ª*
- *Notas en común*
- *Cambios "estiraos"*

De las escalas hasta la música

Las escalas son el alfabeto, no la poesía de la música. Hay que saberse el alfabeto, la gramática, el vocabulario, la ortografía, etc., antes de poder escribir palabras, oraciones y últimamente poesía. De igual manera hay que saberse las escalas antes de poder crear una música bella. Tu objetivo es el de interiorizar el conocimiento de las escalas tan profundamente que las escalas se conviertan en *un recurso disponible de notas*, al cual puedas acudir siempre que lo desees. Este capítulo te ofrece algunos ejercicios para ayudarte a hacer la transición desde las escalas hasta la música.

Las secuencias

Toca las tres muestras del **ejemplo 6-1**, tomadas del solo de Mulgrew Miller en el tema de Miles Davis, "Four".[1] Estos ejemplos ilustran lo que en términos clásicos se denominan *secuencias*. Hay dos tipos de secuencias, melódicas y rítmicas.

- Una *secuencia melódica* es la repetición de una frase en otra tonalidad, con más o menos el mismo ritmo. Las frases no tienen que tener exactamente la misma estructura interválica pero deberán tener más o menos el mismo contorno.
- Una *secuencia rítmica* es la repetición de una figura rítmica en la que las notas no se repiten necesariamente en otra tonalidad.

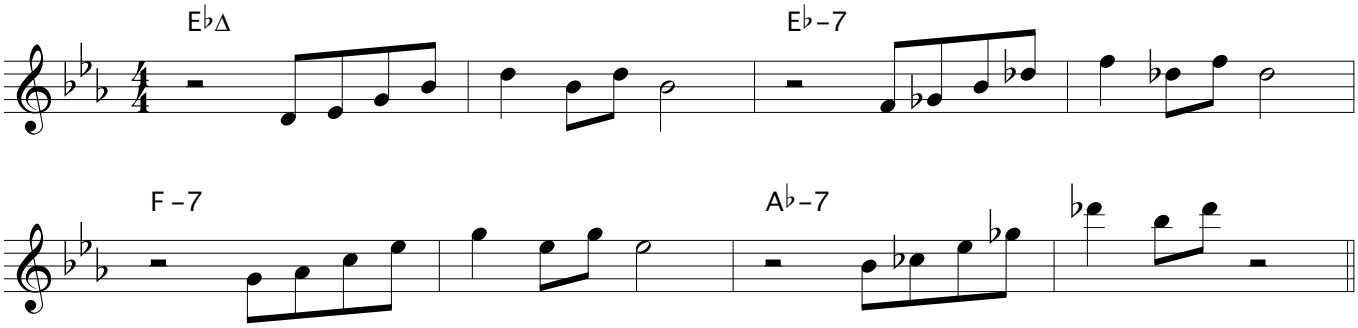
Las secuencias de Mulgrew pasan fácilmente de acorde en acorde, creando una tensión y una resolución inesperadas. Las secuencias también le prestan coherencia a un solo, dándole cierta estructura.

Las secuencias también son un modo maravilloso de rearmonizar y ponerse "afuera" de los cambios o de tocar notas que no se toquen normalmente en un acorde específico.[2] En la tercera secuencia que toca Mulgrew, notarás que muchas de las notas no pertenecen a los acordes que se dan (por ejemplo A natural en el acorde de F-7 y E natural en el acorde de E♭). Mulgr ew establece una frase de tres notas y casi inmediatamente le coloca una secuencia afuera de la armonía designada. Cuanto más domines el tocar con los cambios, más los utilizarás como guía que como leyes que hay que acatar ciegamente. Para llegar al nivel de perfección artística de Mulgrew—quien toca todo lo que oye y hace que suene bien todo, sea la cifra que sea del acorde—ante todo hay que tocar con maestría las cifras de los acordes. Pero ten presente este lema: *Las cifras de los acordes son una guía, no una camisa de fuerza.*

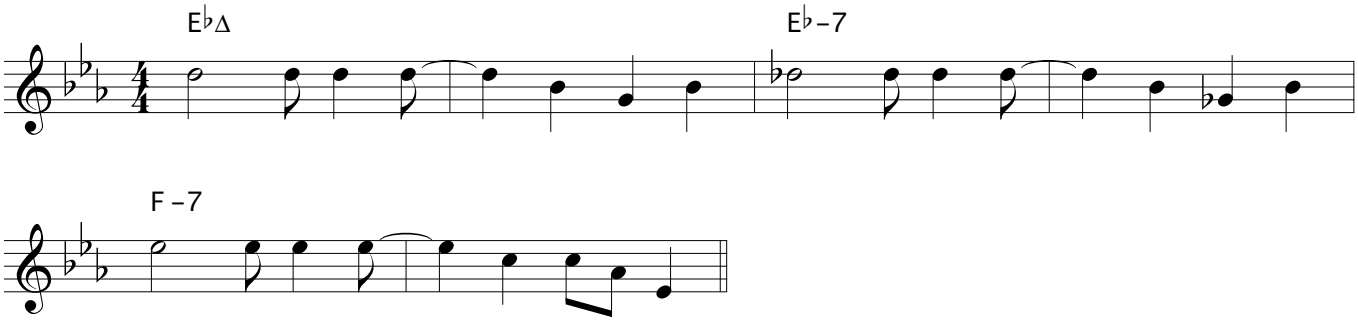
[1] Mulgrew Miller, *From Day To Day,* Landmark, 1990.
[2] En el Capítulo 8 se habla mucho más sobre el tocar "afuera" de los cambios.

Ejemplo 6-1

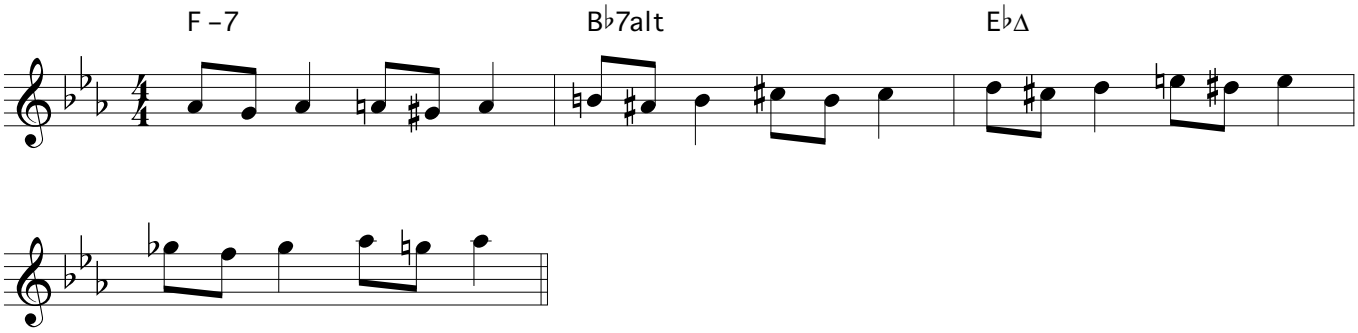
secuencia no.1



secuencia no.2

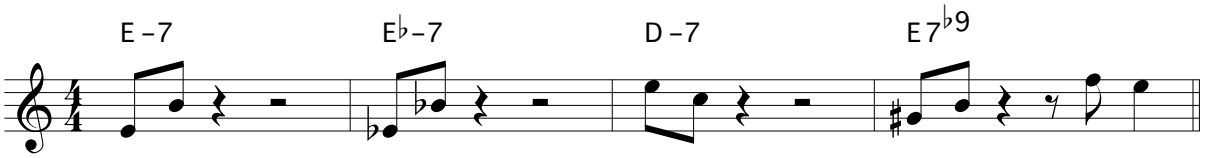


secuencia no.3



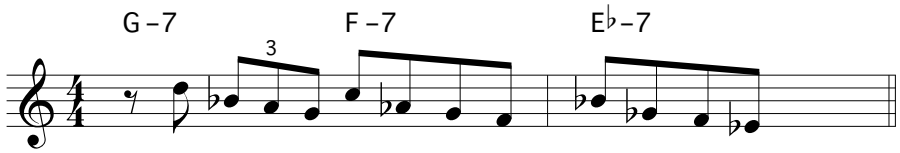
Las secuencias pueden ser sencillas, como la secuencia rítmica de dos notas de Freddie Hubbard en "You're My Everything"[3] de Harry Warren (**ejemplo 6-2**) y su secuencia melódica en "Dolphin Dance"[4] (**ejemplo 6-3**). Dos secuencias sencillas adicionales son la melódica de cuatro notas que toca Mulgrew Miller en "Wingspan"[5] (**ejemplo 6-4**) y la mélodica de cuatro notas que toca McCoy Tyner en la balada de Wayne Shorter, "Lady Day"[6] (**ejemplo 6-5**).

Ejemplo 6-2



Ejemplo 6-3

Ejemplo 6-4



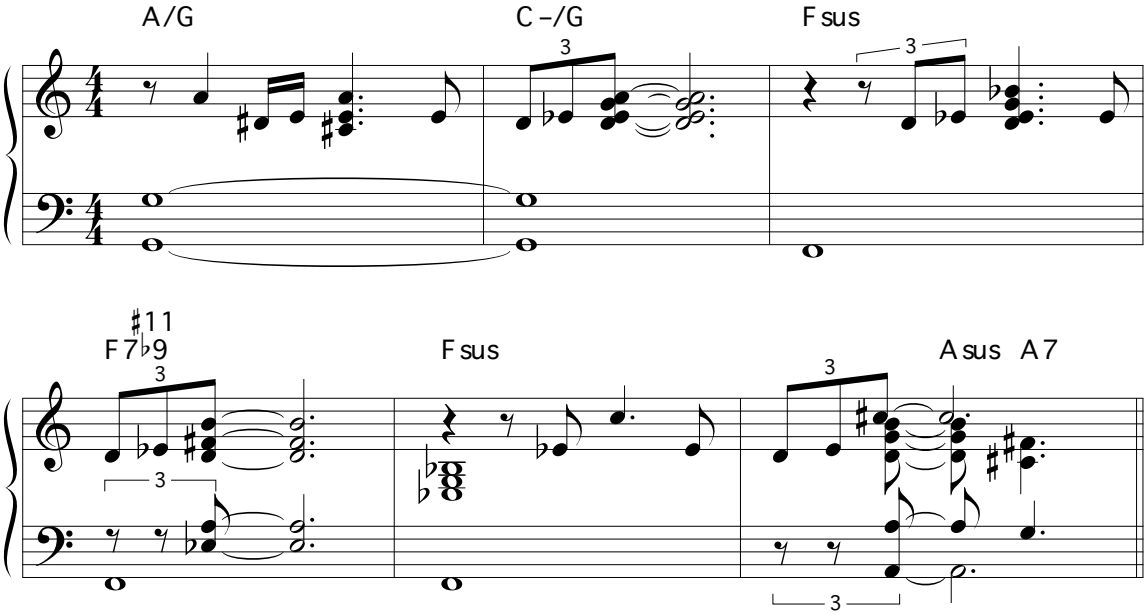
Ejemplo 6-5
Se ha simplificado el ritmo

[3] Freddie Hubbard, *Hub Tones*, Blue Note, 1962.
[4] Herbie Hancock, *Maiden Voyage*, Blue Note, 1965.
[5] Mulgrew Miller, *Wingspan*, Landmark, 1987. Esta es una de las mejores grabaciones de Mulgrew.
[6] Wayne Shorter, *The Soothsayer*, Blue Note, 1965.

El **ejemplo 6-6** demuestra la primera de unas extraordinarias secuencias melódicas que tocó Herbie Hancock con una bella sencillez en su solo en "Dolphin Dance".[7] Fíjate en el ámbito creciente de los saltos hacia arriba: De E a A (una 4ª) en el primer compás, de E♭ a A (un trítono) en el segundo compás, de E♭ a B♭ (una 5ª) en el tercer compás, de E♭ a B (una 6ª menor) en el cuarto compás, de E♭ a C (una 6ª mayor) en el quinto compás y de E a C♯ (otra 6ª mayor) en el sexto compás. Escucha también la tensión creciente en esta frase de seis compases. El tocar secuencias es una manera estupenda de prestarle tensión a un solo.

Ejemplo 6-6

Las voces de piano de Herbie Hancock se han simplificado



[7] Herbie Hancock, *Maiden Voyage*, Blue Note, 1965.

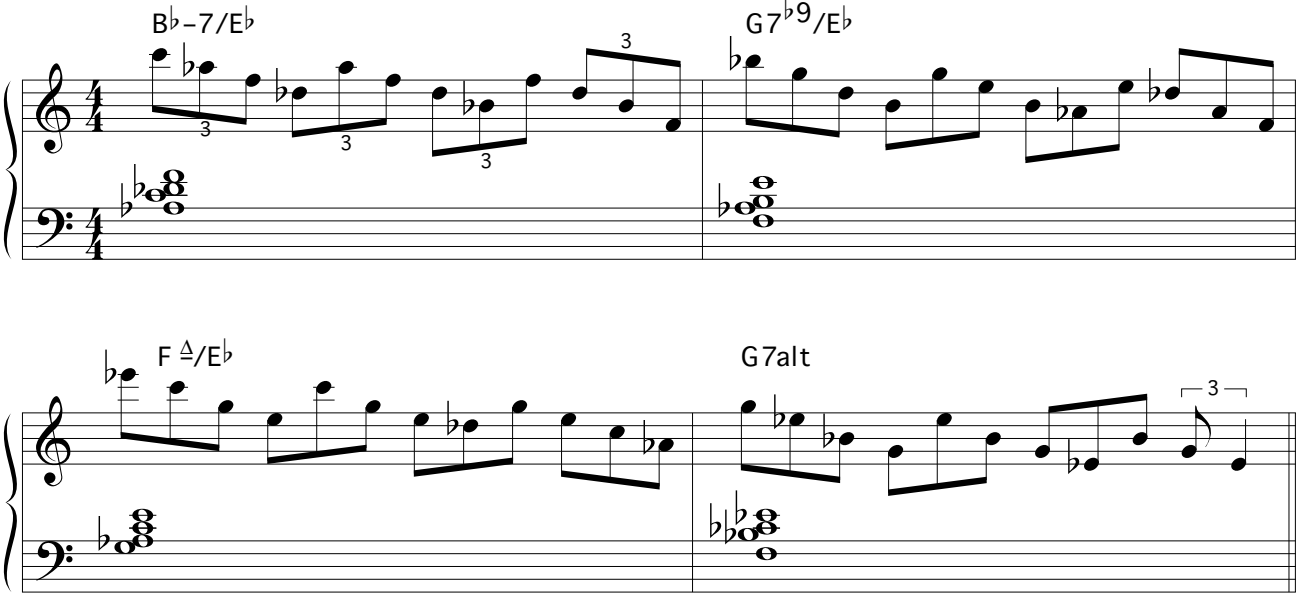
De nuevo en "Dolphin Dance" Herbie crea unas secuencias que aumentan la tensión en una frase ascendente de cuatro notas sobre unos acordes que alternan entre B-7/E y A-7/E (**ejemplo 6-7)**. Fíjate en las voces sin fundamental de la mano izquierda en esta figura y en la siguiente. La nota "E" de los cifrados es un pedal que no toca Herbie sino el bajista Ron Carter. Síguele otra secuencia melódica, esta vez una frase de cuatro notas que cae a torrentes y que se divide en tresillos de corcheas, como se demuestra en el **ejemplo 6-8**. La nota "E♭" de los cifrados es otro pedal, tocado de nuevo por Ron Carter.

Ejemplo 6-7

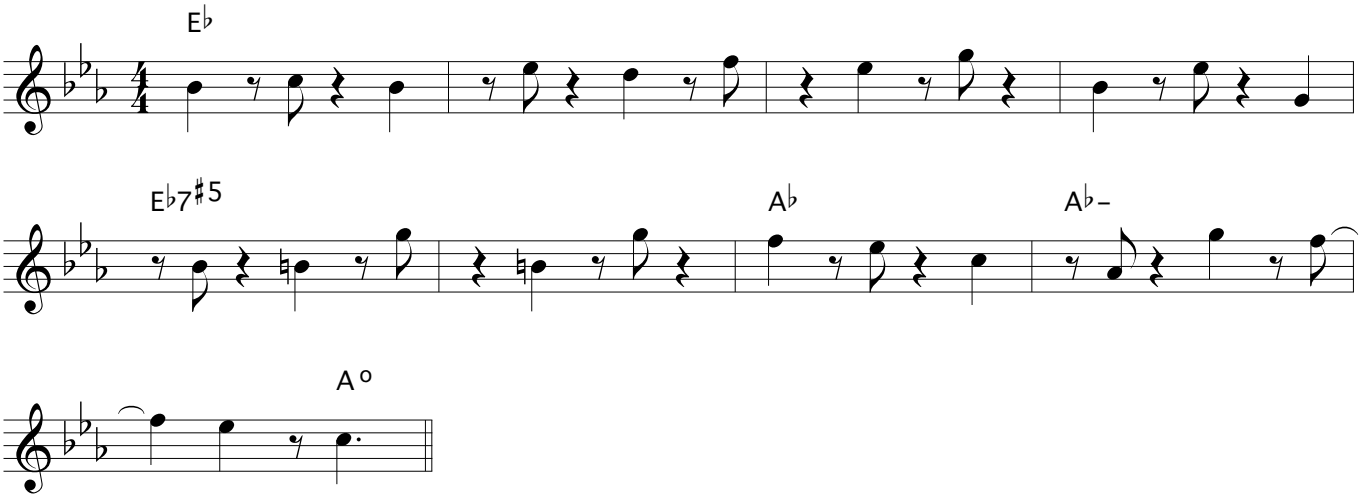
Las voces de piano de Herbie Hancock se han simplificado

Ejemplo 6-8

Las voces de piano de Herbie Hancock se han simplificado



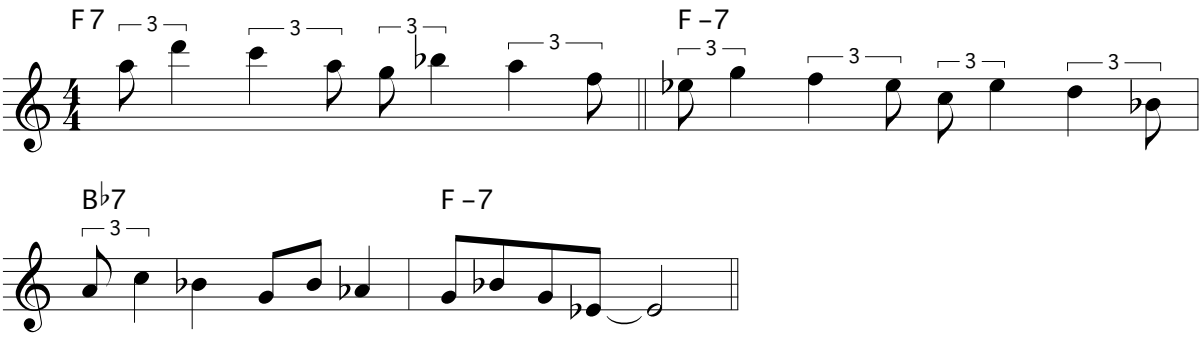
Ejemplo 6-9



Las secuencias se convirtieron en aspecto principal del repertorio de efectos especiales de los músicos de jazz a partir de los años 60, encabezado por músicos como Herbie Hancock, Joe Henderson, Woody Shaw y Freddie Hubbard. Los músicos anteriores se valían con muy poca frecuencia de estos recursos. Pero cuando toques el **ejemplo 6-9** oirás un ejemplo asombrosamente moderno de una secuencia rítmica de nueve compases que cantó Louis Armstrong en su grabación de 1927 del tema de la pianista Lil Hardin, "Hotter Than That".[8]

El **ejemplo 6-10** demuestra la juguetona secuencia melódica de McCoy Tyner en "The Big Push"[9] de Wayne Shorter. Lo más interesante de esta secuencia es que McCoy la comienza en el último compás de una frase de ocho compases, extendiéndola hasta los tres primeros compases de la frase siguiente. La lección que se da aquí es que no hay que dejarse encasillar por las frases de ocho compases.

Ejemplo 6-10

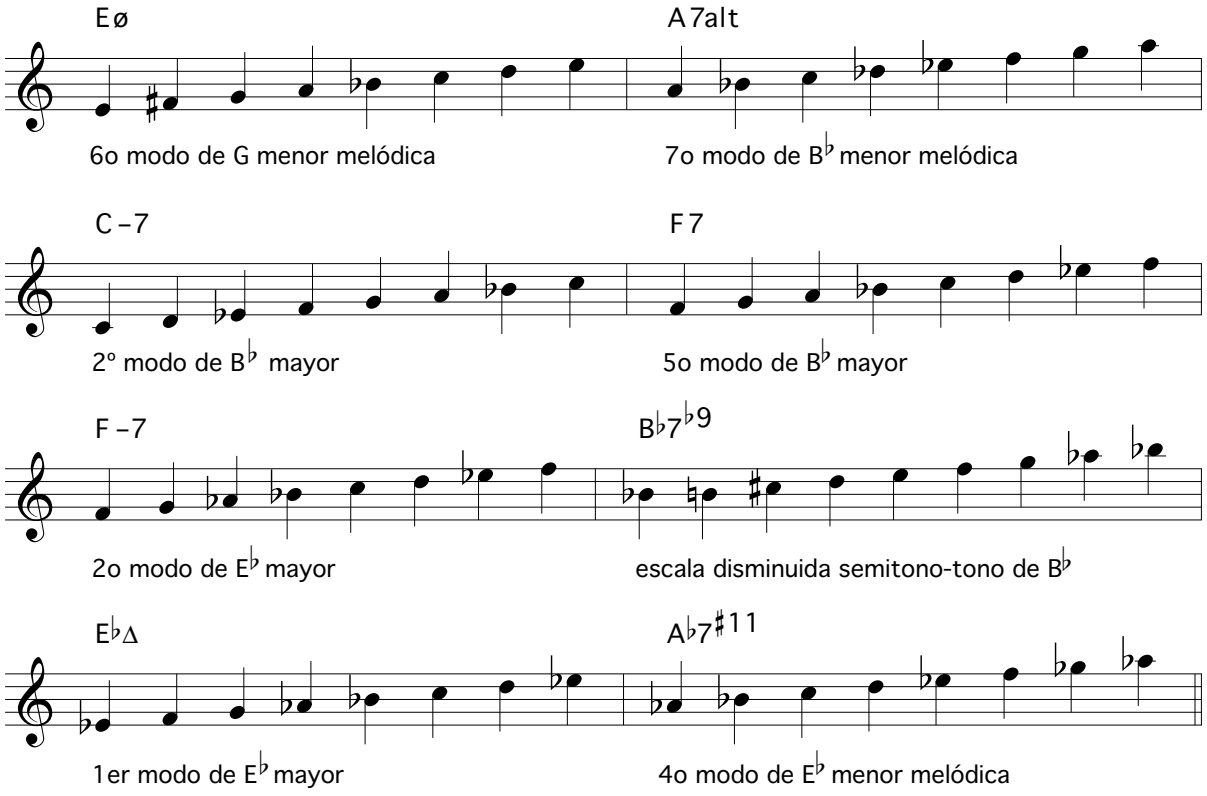


[8] Louis Armstrong, *The Hot Fives & Hot Sevens, Vol. III,* Columbia, 1927.
[9] Wayne Shorter, *The Soothsayer*, Blue Note, 1965.

El ejercicio de la escala perpetua

¿Cómo se debe de estudiar el transformar las notas de la escala en secuencias melódicas? Un método que te prepara para esta transformación es lo que se llama el *ejercicio de la escala perpetua*. En el ejercicio de la escala perpetua se conectan las notas de la escala de cualquier acorde que estés tocando a las notas de la escala del acorde que le sigue. Vamos a utilizar los ocho primeros compases de "Stella By Starlight" de Victor Young como ejemplo de esta técnica. El **ejemplo 6-11** demuestra una serie de cambios de acorde para los ocho primeros compases de "Stella", junto con la escala apropiada para cada acorde.

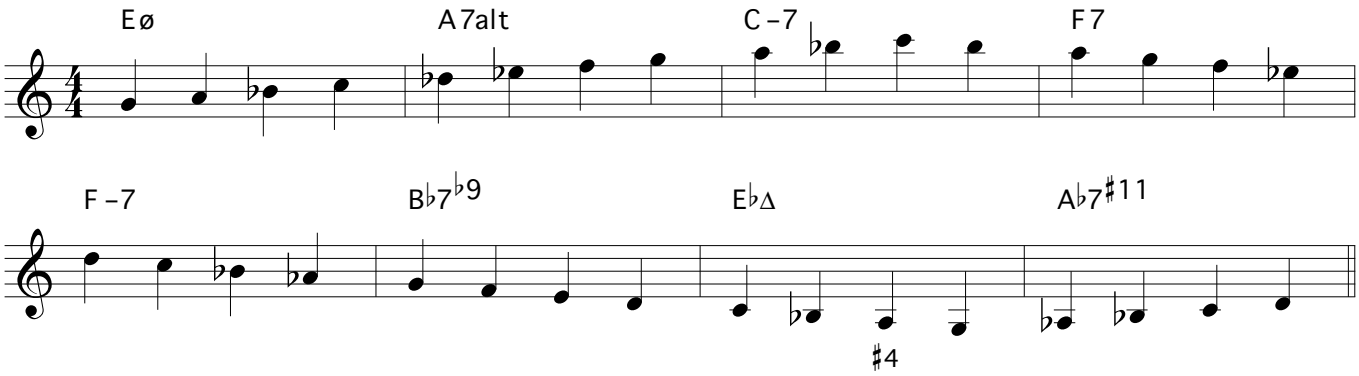
Ejemplo 6-11



Al pasar por un tema como "Stella", pregúntate de qué clase de armonía proviene cada acorde. ¿Mayor? ¿Menor melódica? ¿Disminuida? ¿De tonos enteros? La escala madre (de la armonía mayor, menor melódica, disminuida o de tonos enteros) se coloca debajo de cada compás. Si todavía no te has aprendido de memoria los números del modo menor melódico, aquí vendrá bien un repasito: el número del menor-mayor es del I grado, el de *sus*$^{\flat 9}$ es del II, el del aumentado lidio es del III, el del dominante lidio es del IV, el del semidisminuido es del VI, el del alt es del VII grado. *Apréndelos juntos en cada tonalidad, como si fuesen una familia.*

El identificar la escala correcta te indica qué notas sonarán bien con cada acorde. En la vida diaria tienes mucha más libertad para interpretar las cifras de los acordes. Podrías rearmonizar en el acto, cambiando G-7, C7, F a Gø, C7 ♭9, F ♯4, por ejemplo.[10] Sin embargo, mientras estés aprendiendo a utilizar las escalas, es mejor pensar en las cifras de los acordes como *propias de cada escala*. O sea, toma cada escala al pie de la letra y piensa en cada acorde como representante de una sola escala—es decir, por ahora.

Ejemplo 6-12



Mira el **ejemplo 6-12**. Eø, el primer acorde del primer compás de "Stella", proviene del sexto modo de la escala menor melódica de G. No comencemos con E, la fundamental del acorde—sería demasiado fácil. Comenzando al azar en G, la 3ª de Eø, subamos por la escala menor melódica de G por negras, o sea, G, A, B♭, C.

El acorde del segundo compás, A7alt, es el séptimo modo de la escala menor melódica de B♭. ¿Cuál sería la nota siguiente a C—la última nota del primer compás—que pertenezca a A7alt y a su escala? Pues sería D♭ (la cifra enarmónica sería C♯), la 3ª del acorde de A7alt y se convertiría a la primera nota del segundo compás. La línea sigue hacia arriba por la escala menor melódica de B♭, o sea, D♭, E♭, F, G.

El acorde del tercer compás, C-7, es el segundo modo, o sea el dórico, de B♭ mayor. ¿Cuál sería la nota siguiente a G—la última nota del segundo compás—que pertenezca a C dórico? Pues sería A, y la línea sigue hacia arriba. Para que no te haga falta un montón de líneas adicionales, cambiaremos de dirección al llegar a C sobre el pentagrama en el tercer tiempo de ese compás y descenderemos por la escala.

[10] Exploraremos la rearmonización en los Capítulos 13 y 14.

La última nota del compás de C-7 es B♭. Sigue descendiendo hasta el compás de F7, empezando por A, la próxima nota que pertenece al modo de F mixolidio y así por el resto de los cambios. Cambia de dirección al llegar a G debajo de C central y así no tendrás que leer demasiadas notas adicionales debajo del pentagrama.

Al descender por el acorde de E♭ del séptimo compás, habrás esperado la nota A♭, de la escala de E♭ mayor, más que la A demostrada. He sustituido A♭ por A, por ser A♭ la "nota vitanda" del acorde de E♭ . Al estudiar este ejercicio, deberás alzar cada "nota vitanda", es decir, la 4ª de todos los acordes mayores y la 11ª en todos los acordes de dominante sin alterar. En la vida diaria, no siempre querrás hacer esto, porque las "notas vitandas" no siempre son "notas malas". Pero si estudias con esta técnica ahora, te entrenarás para futuras oportunidades de rearmonizar los acordes.

Al intentar hacer este ejercicio por ti mismo, podrás variar el punto en el que empieces y el punto en el que cambies de dirección por toda la extensión de tu instrumento. No te esfuerces demasiado tratando de tocar notas extremadamente altas o bajas.

Cuando llegues a un compás de dos acordes, toca solamente dos notas por acorde en lugar de cuatro.

La belleza de este ejercicio consta de dos aspectos:

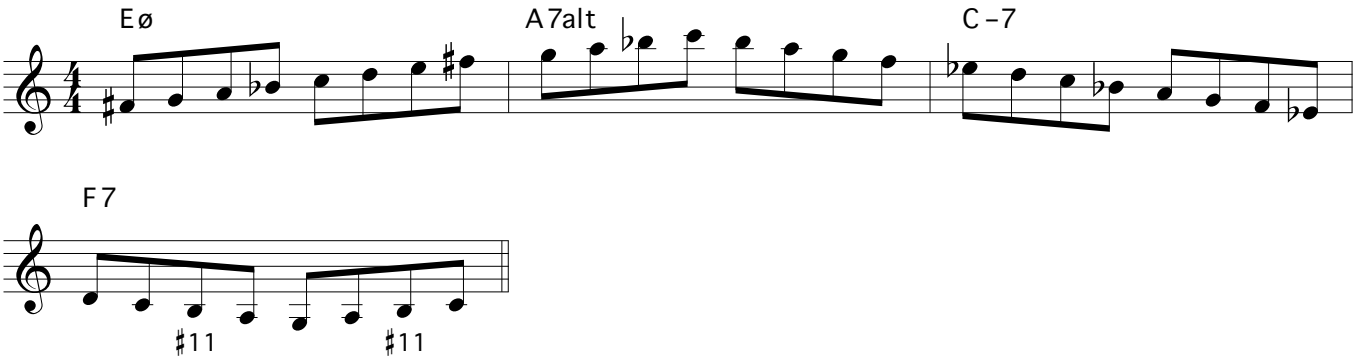
1) Te entrena a empezar cada escala nueva en el lugar en que termine el acorde que acabes de tocar, en vez de saltar siempre a la fundamental, que es demasiado sencillo.
2) Lo que es más importante, aprenderás a *encadenar las escalas*. Te acostumbrarás a crear líneas largas y fluidas. El practicar con este ejercicio también iguala la importancia de cada nota de cada escala y te ayuda a curarte de la "fundamentalitis" o el pensar siempre primero en la fundamental de una escala.

Ten presente que tu objetivo es el de interiorizar las escalas como *un recurso disponible de notas que puedas tocar en cualquier orden.*

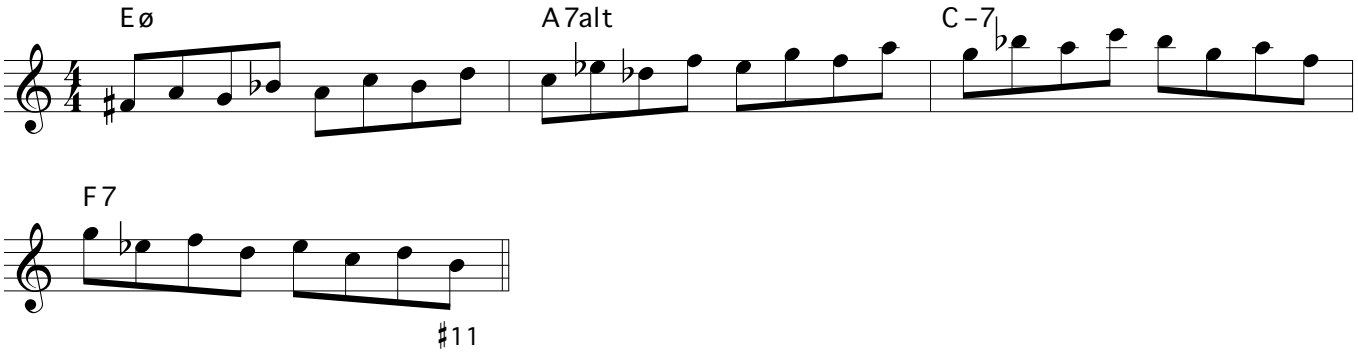
Escoge unos temas de cualquiera de los New Real Books o bien de *The World's Greatest Fake Book* y revísalos como lo hicimos con "Stella", tocando la escala apropiada para cada acorde. Busca temas que tengan por lo menos unos pocos acordes de ♯11, ♭9, ♯9, alt, ø, ♯4 y ♯5. Mientras estudies, pronto comenzarás a interiorizar la escala apropiada de cada acorde. Fíjate en cómo se mejora tu tiempo de reacción. Al principio quizá te cueste diez segundos para pensar "Bø es el sexto modo de D menor melódica." Procura reducir tu tiempo de reacción hasta tres segundos, un segundo, medio segundo, una décima de segundo, hasta que "Bø = D menor melódica" se convierta en reacción automática. Algunos maestros utilizan fichas para ayudarles a sus alumnos a asociar los acordes con las escalas correctas. Ni siquiera te hace falta tu instrumento para practicar este ejercicio. Por ejemplo, piensa en todos los acordes alt que existan por el círculo de quintas, conectando cada acorde a su correspondiente escala menor melódica: "C7alt proviene de D♭ menor melódica, F7alt proviene de F♯ menor melódica, B♭7alt proviene de B menor melódica", etc. Podrás hacer esto en la ducha o cuando estés circulando por la autopista (mientras no se te pase la salida).

Procura variar el ejercicio tocando corcheas, como se ve en el **ejemplo 6-13**. Fíjate en la manera de que se han alzado las "notas vitandas" en el acorde de F7. Fíjate también que hemos cambiado de dirección en el medio del acorde de A7alt. El cambiar de dirección estés donde estés en el compás es un recurso indispensable.

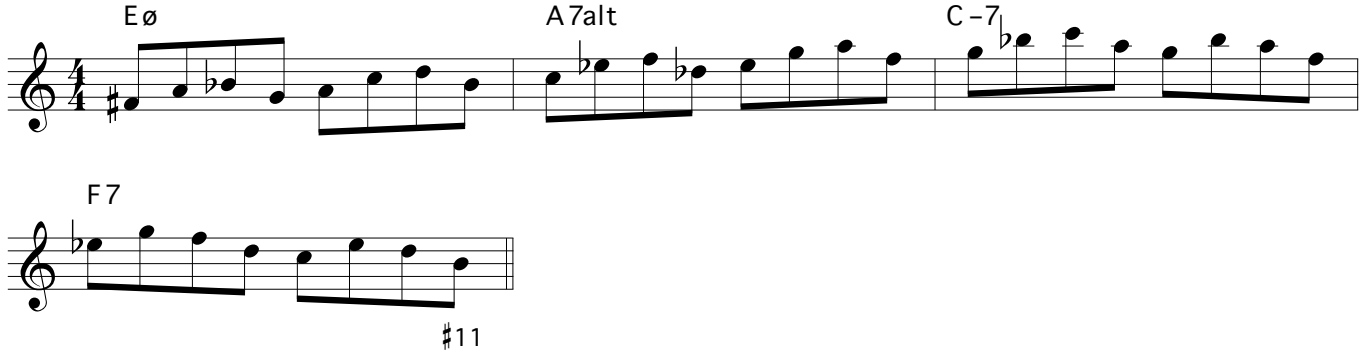
Ejemplo 6-13



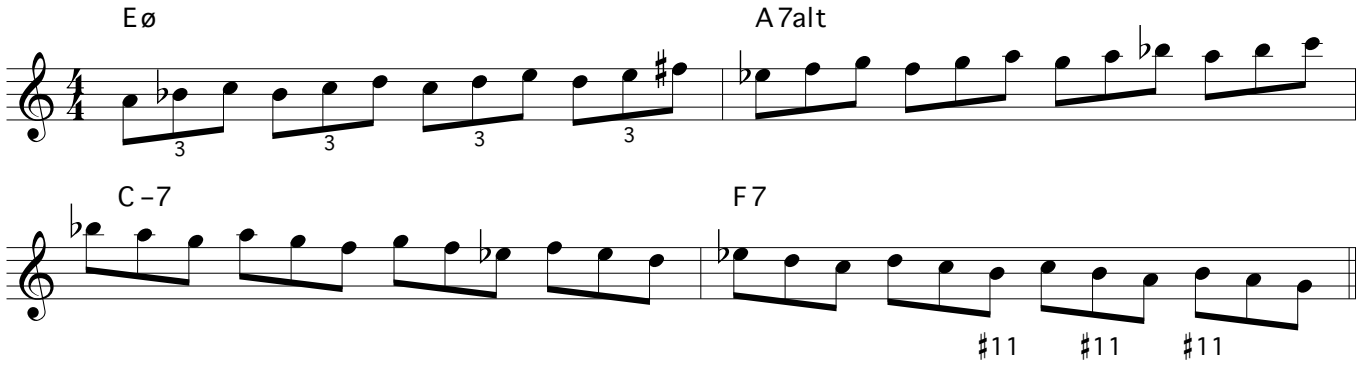
Ejemplo 6-14



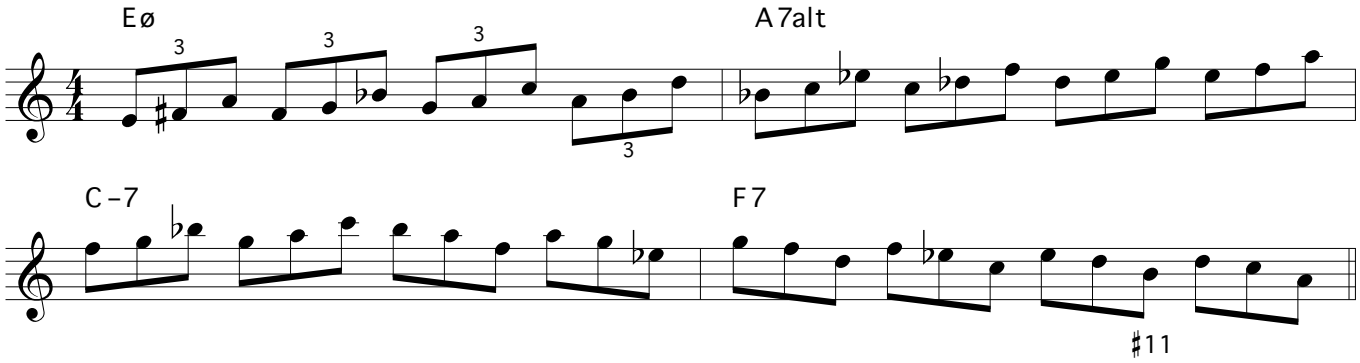
Ejemplo 6-15



Ejemplo 6-16



Ejemplo 6-17

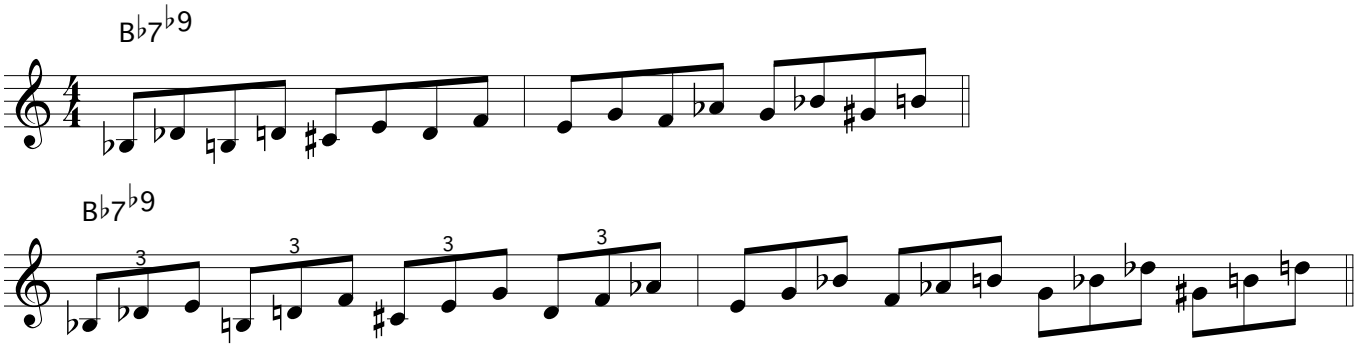


Luego toca las corcheas divididas en 3as, tanto ascendentes como descendentes, como se ve en el **ejemplo 6-14**. Y ahora toca 3as, alternando el orden ascendente-descendente y cambiando de sentido, como se ve en el **ejemplo 6-15**. Y toca tresillos, como se indica en el **ejemplo 6-16**. Luego toca tresillos que constan de un paso y un salto dentro de la escala, como se ve en el **ejemplo 6-17**.

El sexto compás de "Stella" incluye un acorde de B♭7♭9. Los acordes de V7♭9 provienen de la escala disminuida semitono-tono. Los dos primeros compases del **ejemplo 6-18** contienen una línea de 3as ascendentes en el acorde de B♭7♭9. *Fíjate en que son todos 3as menores*. Las 3as menores ocurren naturalmente por toda la armonía de la escala disminuida. ¿Por qué? Como aprendiste en el Capítulo 3, el intervalo entre cada dos notas de una escala disminuida es una 3a menor.

Los compases tercero y cuarto del **ejemplo 6-18** incluyen una línea de tríadas arpegiadas en el mismo acorde de B♭7♭9. *Fíjate que son todas tríadas disminuidas*. Como aprendiste en el Capítulo 3, las tríadas disminuidas ocurren naturalmente por la armonía de la escala disminuida.

Ejemplo 6-18



Ejemplo 6-19

Todo lo que se toca sobre el acorde de Eø del primer compás de "Stella" se puede transportar una 3ª más aguda y tocar sobre el acorde de A7alt del segundo compás. Esta técnica funciona sea como que sea la frase, *lick*, patrón o voz que se toque con Eø. En el **ejemplo 6-19** se dan tres muestras de esta idea—*licks* en la mano derecha, voces de la mano izquierda.[11]

[11] Fíjate de nuevo en que algunas de las voces para piano carecen de fundamental.

¿Cómo funciona esto? Es que los acordes semidisminuidos y alt provienen de la armónia menor melódica y todo lo que existe dentro de una tonalidad menor melódica específica es intercambiable, por no haber notas "vitandas". Eø proviene de G menor mélodica y A7alt proviene de B♭ menor melódica. B♭ menor melódica queda una 3ª menor sobre G menor melódica, entonces puedes repetir todo lo que toques una 3ª menor más arriba. Podrás estar pensando que tocas Eø, A7alt, pero a un nivel mucho más profundo estarás tocando G menor melódica, seguido de B♭ menor melódica. *Siempre que te encuentres ante una progresión de IIø-V7alt, todo lo que toques sobre el acorde de ø se puede repetir una 3ª más arriba en el acorde alt.* Acuérdate de *pensar en términos de tonalidad, no de acorde*.

Al repetir algo transportado una 3ª arriba (o cualquier intervalo) se crea una secuencia que se mueve por movimiento paralelo—denotado también *paralelismo*. El paralelismo les presta estructura y coherencia a tus solos.

Algunas de las secuencias que hemos revisado son muy musicales y pueden sonar bien en un solo. Pero si las tocaras constantemente, comenzaría a sonar muy mecánico. Así y todo, como parte de un solo en otros aspectos lírico y fluido, las secuencias le pueden aportar estructura y organización a tu arte. Sé creativo e inventa tus propias secuencias.

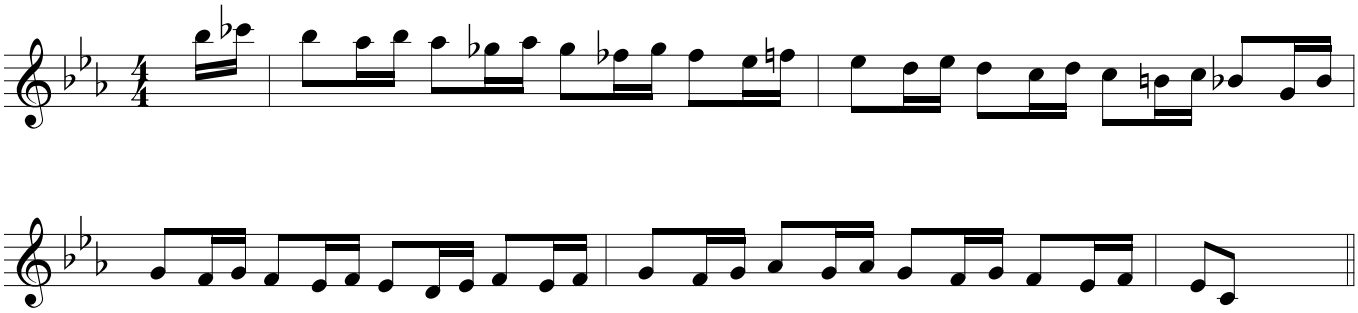
Los maestros de la secuencia

Casi todos los grandes músicos de jazz tocan secuencias en algunos momentos de su improvisación, pero hay unos cuantos reconocidos como maestros de este recurso. Dentro de esta categoría caben Joe Henderson, Herbie Hancock, Freddie Hubbard, John Coltrane, George Coleman, Lee Morgan y Wayne Shorter.

Joe Henderson

Joe Henderson fue un maestro de la secuencia. El **ejemplo 6-20** demuestra una sencilla secuencia de tres notas tocada por Joe en el tema de Horace Silver, "Bonita".[12] Tomado de su solo en el mismo tema, el **ejemplo 6-21** demuestra una secuencia melódica de ocho notas tocada por Joe durante los primeros dos acordes, cambiando solamente una nota (de B♭ a B natural) en los dos últimos acordes.

Ejemplo 6-20

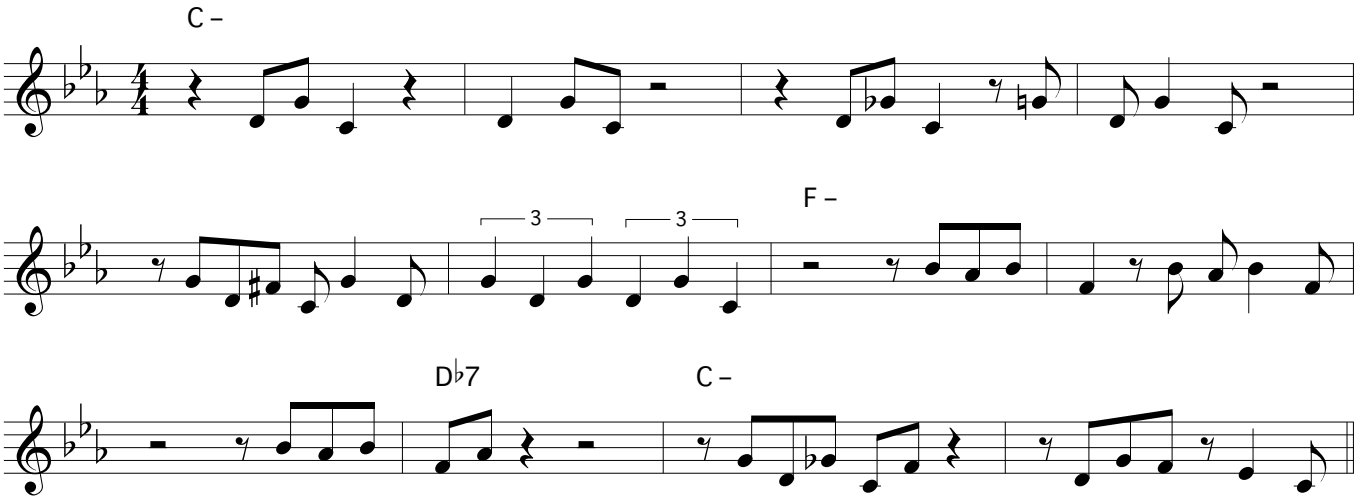


Ejemplo 6-21

[12] Horace Silver, *The Cape Verdean Blues*, Blue Note, 1965. Esta es una de las mejores grabaciones de Horace.

El **ejemplo 6-22** demuestra una secuencia melódica de tres notas que toca Joe en su solo en el tema de Horace Silver, "Nutville".[13] Fíjate en la cantidad de variación rítmica que le da Joe a este motivo sencillo. El **ejemplo 6-23** demuestra una secuencia rítmica que toca Joe por los primeros ocho compases en su solo en "Empathy"[14] de Duke Pearson.

Ejemplo 6-22



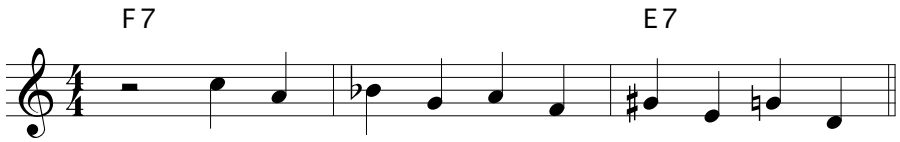
Ejemplo 6-23

[13] Horace Silver, *The Cape Verdean Blues,* Blue Note, 1965.
[14] Duke Pearson, *Sweet Honey Bee*, Blue Note, 1966.

Ejemplo 6-24

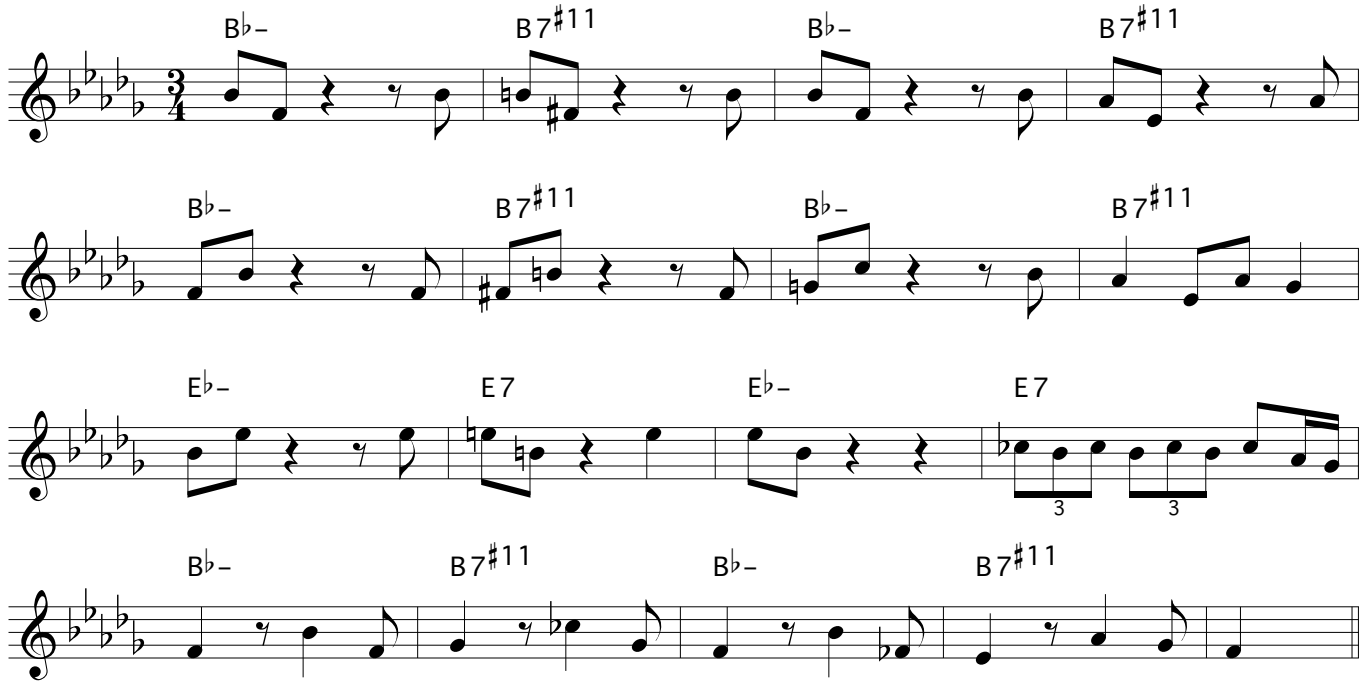
El **ejemplo 6-24** demuestra una secuencia melódica del solo de Joe del tema de Lee Morgan, "Totem Pole".[15] El **ejemplo 6-25** analiza la secuencia, suprimiendo las notas de acercamiento cromático para que se pueda ver la manera de que Joe esboza una secuencia de 3as descendentes antes de acabar la frase en una 4ª descendente.

Ejemplo 6-25



El **ejemplo 6-26** demuestra una secuencia rítmica de tres notas con el intervalo clave de una 4ª que toca Joe en los primeros 16 compases de su solo en el tema de Lee Morgan, "Gary's Notebook".[16] Notarás cómo se plasma la forma de las secuencias creadas por Joe, con una 4ª descendente en los compases 1-4, 4as ascendentes en los compases 5-7, volviendo a la 4ª descendente en el compás 8.

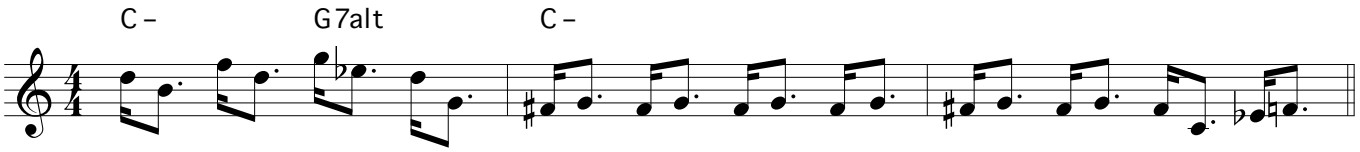
Ejemplo 6-26



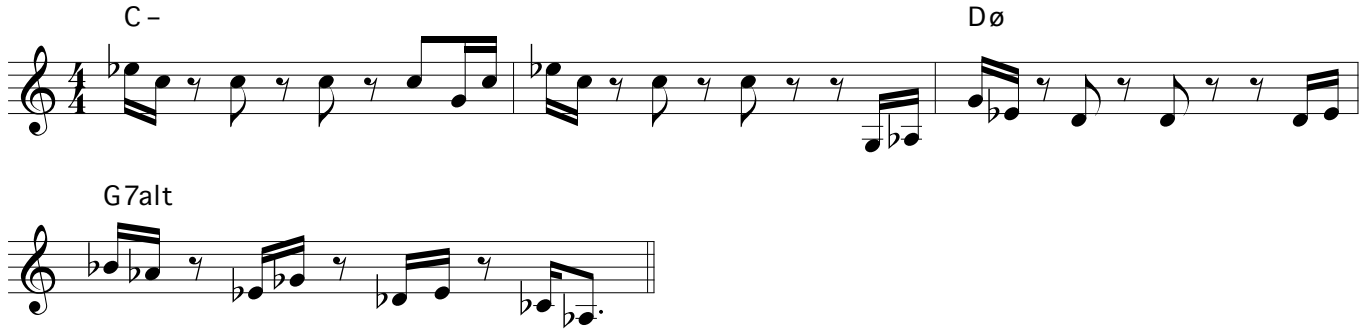
[15] Lee Morgan, *The Sidewinder*, Blue Note, 1963.
[16] *Íbid.*

Joe toca una secuencia rítmica de dos notas que demostramos en el **ejemplo 6-27**, tomado de su solo en "Idle Moments"[17] de Duke Pearson. Más tarde, en el mismo solo, Joe toca una secuencia rítmica, comenzando cada compás con dos semicorcheas, seguidas de corcheas en los tiempos dos y tres, y luego semicorcheas que conducen a cada nuevo compás, como se ve en el **ejemplo 6-28**. En el **ejemplo 6-29** Joe toca una secuencia rítmica de tres notas del mismo solo. En el **ejemplo 6-30**, del mismo solo, Joe demuestra que no hay que tocar *todas* las notas del acorde. Tocando solamente la nota C, también subraya el poder de la variación rítmica.

Ejemplo 6-27



Ejemplo 6-28



Ejemplo 6-29

Ejemplo 6-30

[17] Grant Green, *Idle Moments*, Blue Note, 1963.

Ejemplo 6-31

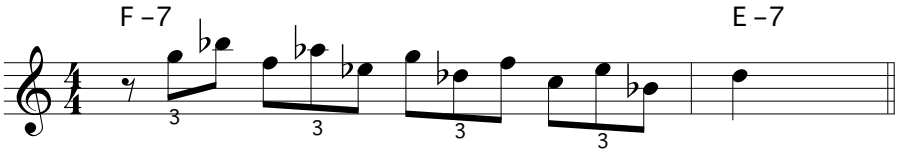
B♭7 E♭7 E° D–7 G7 C–7 F7
B♭ B♭7 E♭ E° D–7 G7 C–7 F7
B♭7 E♭7 E° D–7 G7 C–7 F7
B♭ B♭7 E♭ E° B♭
F7 B♭/F F7
B♭/F G7 C–
G♭7♯5 F7♯5 B♭7
E♭7 E° D–7 G7 C–7 F7
B♭ B♭7 E♭ E° B♭

El **ejemplo 6-31** demuestra el primer coro de uno de los solos más grandes de Joe, en el tema "Ca-Lee-So"[18] de Lee Morgan. Joe manipula una secuencia juguetona de tres notas por los primeros 16 compases de su solo, regresando a ella en los últimos ocho compases.

Si quieres practicar el *lick* de Joe, se demuestra en el **ejemplo 6-32** en C mayor, pero no se te olvide practicarlo en todas las tonalidades mayores y menores melódicas.

Ejemplo 6-32

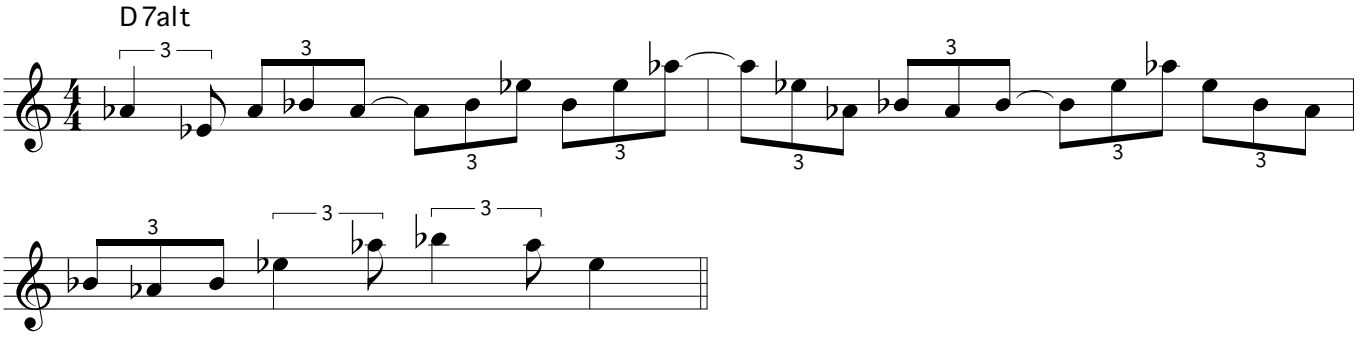
Ejemplo 6-33



Herbie Hancock

Herbie Hancock es otro maestro de la secuencia. El **ejemplo 6-33** demuestra una secuencia de Herbie de una 3ª hacia arriba, una 4ª hacia abajo, de su solo en "You're My Everything"[19] de Harry Warren.

Ejemplo 6-34

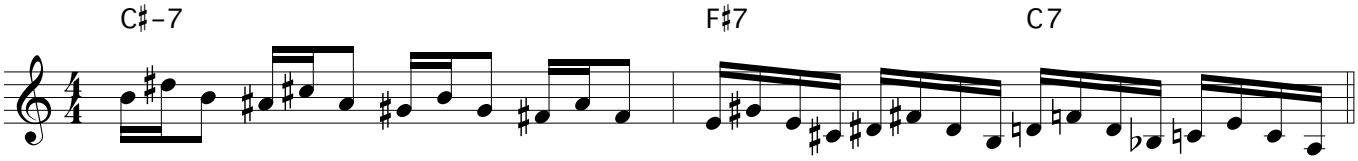


El **ejemplo 6-34** demuestra todo el jugo que saca Herbie de solamente tres notas—E♭, A♭ y B♭—juntándolas de una forma rítmicamente inventiva sobre un acorde de D7alt en el bello tema de Freddie Hubbard de 11 compases, "Prophet Jennings".[20]

[18] Lee Morgan, *Delightfulee*, Blue Note, 1966. El solo de Joe se transporta una octava más arriba de donde lo tocó, para facilitar su lectura.
[19] Freddie Hubbard, *Hub Tones*, Blue Note, 1962.
[20] *Íbid.*

Herbie crea una secuencia con un patrón zigzagueante en su solo en el precioso tributo a Booker Little de Freddie Hubbard, "Lament For Booker" como se demuestra en el **ejemplo 6-35**.[21]

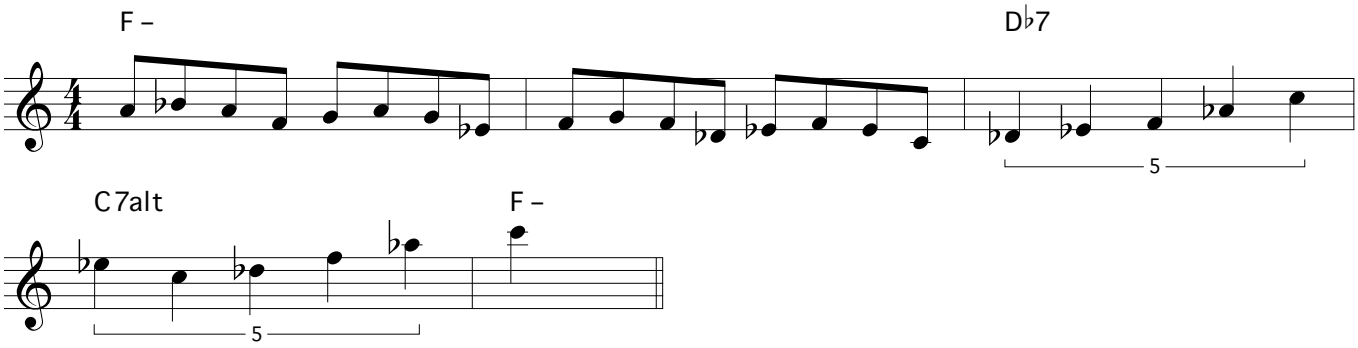
Ejemplo 6-35



El **ejemplo 6-36** demuestra una secuencia rítmica que toca Herbie en "Maiden Voyage".[22] El **ejemplo 6-37** demuestra una secuencia de Herbie en un patrón melódica de cuatro notas, luego en uno rítmico de cinco notas, de su solo en "The Eye Of The Hurricane".[23] No te preocupes por las notas de A natural del primer compás que no pertenezcan al acorde de F-; es que Herbie se pasa afuera de los cambios en estos dos compases.

Ejemplo 6-36

Ejemplo 6-37



[21] *Íbid.*
[22] Herbie Hancock, *Maiden Voyage*, Blue Note, 1965.
[23] *Íbid.*

Uno de los solos más grandes de Herbie Hancock se encuentra en "All Of You"[24] de Cole Porter. En esta grabación de Miles Davis, Herbie toca dos coros y luego un solo sobre un largo *tag* (rabito) de los cambios de III-VI-II-V en E♭ (G-7, C7, F-7, B♭7). Herbie utiliza bastante rearmonización en estos cuatro acordes, por eso algunas de las notas demostradas en los siguientes ejemplos no parecen provenir de los cambios cifrados. Después de algunos compases de la sección *tag* de su solo, Herbie comienza a tejer secuencia tras secuencia, creando unas largas líneas fluidas de tensión creciente y decreciente.

[24] Miles Davis, *The Complete Concert*, *1964,* Columbia.

Herbie Hancock

©1990 K. Gypsy Zaboroskie Todos los derechos reservados

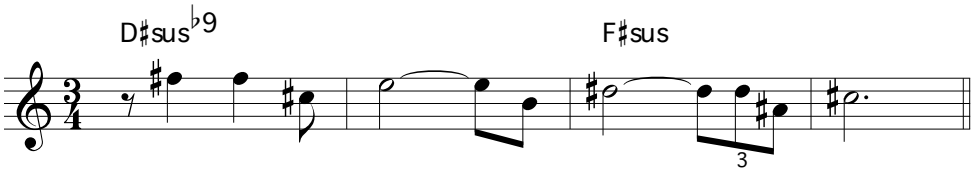
Ejemplo 6-38

Ejemplo 6-39

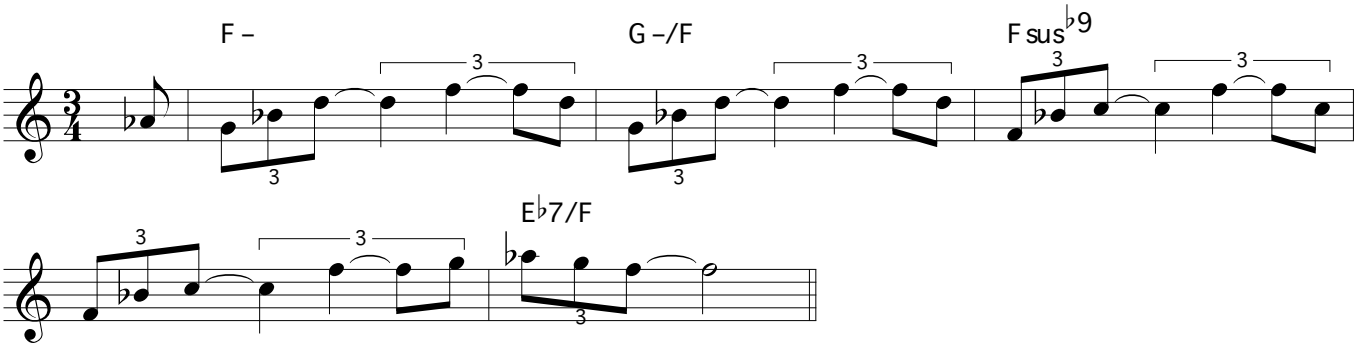
La primera secuencia que toca Herbie en "All Of You" (**ejemplo 6-38**) demuestra un patrón de dos notas (una 3ª hacia abajo y una 4ª hacia arriba) dispuesto en una secuencia de tresillos, primero hacia arriba, luego hacia abajo y luego hacia arriba otra vez y luego cambiando a una secuencia triádica descendente a través de varios compases. Del mismo solo, el **ejemplo 6-39** demuestra de nuevo un patrón de tresillos de Herbie, antes de cambiar a una figura de una nota repetida y luego una secuencia de cinco notas un semitono más grave.

El **ejemplo 6-40** demuestra un patrón de Herbie de una 4ª hacia abajo, una 3ª hacia arriba de su solo del tema "Little One".[25] Un poco más tarde en el mismo solo, Herbie toca la secuencia rítmicamente compleja demostrada en el **ejemplo 6-41**.[26]

Ejemplo 6-40



Ejemplo 6-41



Todos estos ejemplos se ven de maravilla en el papel, pero si los oyes te pondrás en otra dimensión. Solamente puedes experimentar los altibajos de la tensión dentro del solo, la interacción entre Herbie, el bajista Ron Carter y el baterista Tony Williams y la sustancia emotiva de lo que tocan si lo *escuchas*. Es decir, cómprate el disco.

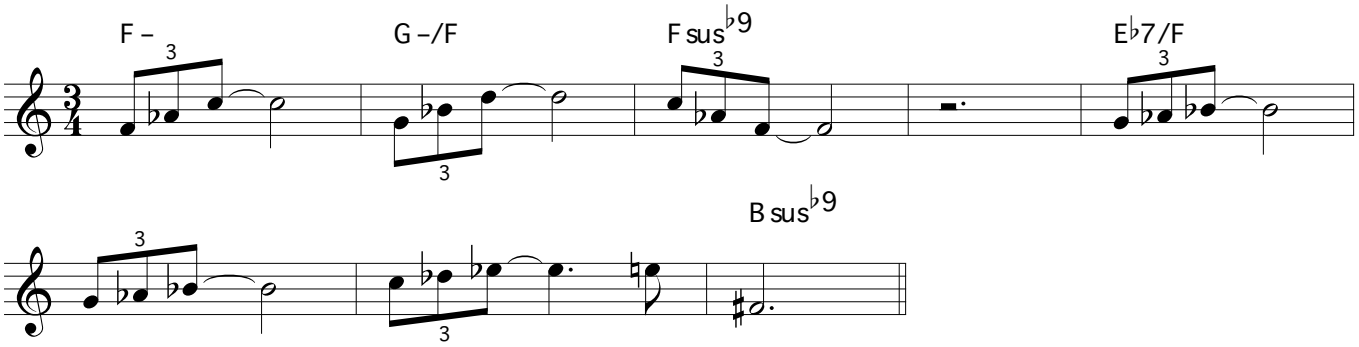
[25] Herbie Hancock, *Maiden Voyage*, Blue Note, 1965.
[26] *Íbid.*

Freddie Hubbard

También toca unas secuencias brillantes Freddie Hubbard. El **ejemplo 6-42** demuestra una secuencia de tresillos que toca en el lindo tema "Gaslight"[27] de Duke Pearson. El **ejemplo 6-43** demuestra otra secuencia de tresillos que toca Freddie, de su solo en el tema de Herbie Hancock, "Little One".[28]

Ejemplo 6-42

Ejemplo 6-43

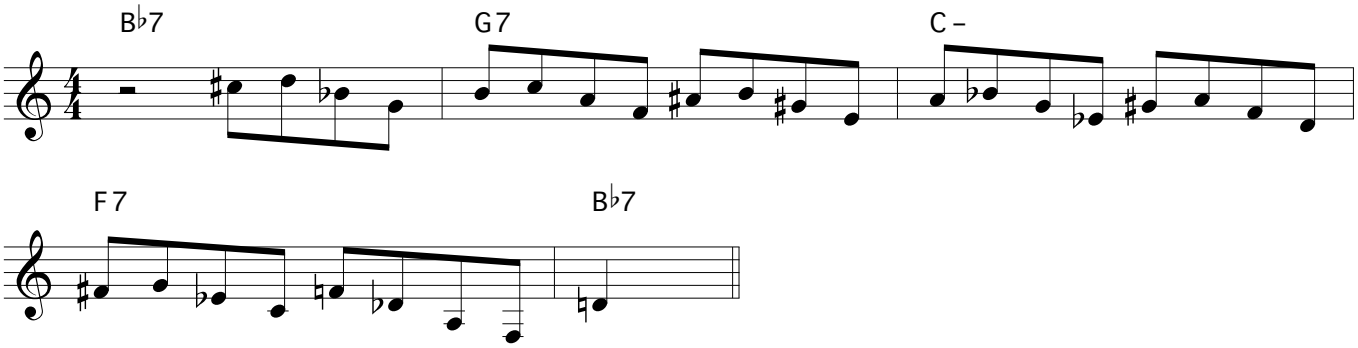


[27] Duke Pearson, *Sweet Honey Bee*, Blue Note, 1966.
[28] Herbie Hancock, *Maiden Voyage*, Blue Note, 1965.

John Coltrane

John Coltrane tocó muchas secuencias. En el **ejemplo 6-44** se demuestra una secuencia de su solo en "Locomotion".[29] La primera nota de cada grupo de cuatro notas se acerca cromáticamente a la 5ª de una tríada descendente. Demostramos otra secuencia de Coltrane un poco más abajo en este capítulo.

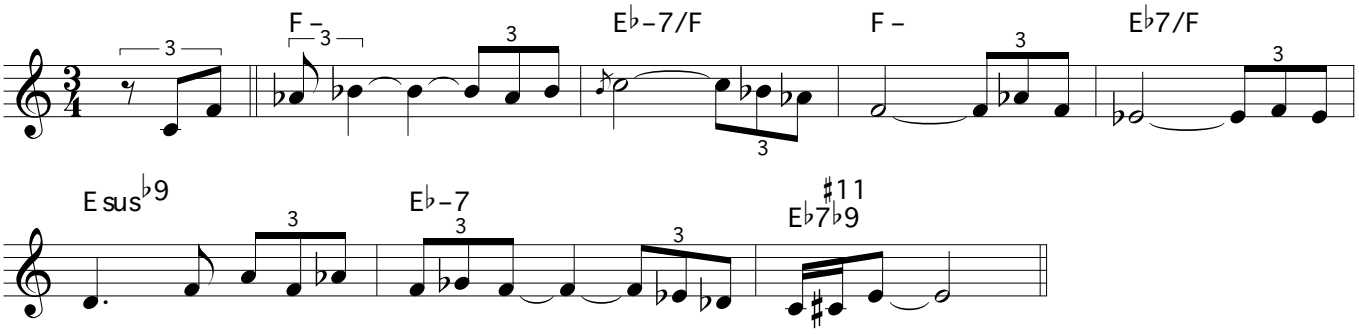
Ejemplo 6-44



George Coleman

George Coleman es maestro en crear estructura dentro de sus solos, tocando secuencias. El **ejemplo 6-45** demuestra la conmovedora secuencia rítmica en los ocho primeros compases de su solo en "Little One"[30] de Herbie Hancock.

Ejemplo 6-45



[29] John Coltrane, *Blue Train*, Blue Note, 1957. Esta es una de las mejores grabaciones de Coltrane.
[30] Herbie Hancock, *Maiden Voyage*, Blue Note, 1965.

Lee Morgan

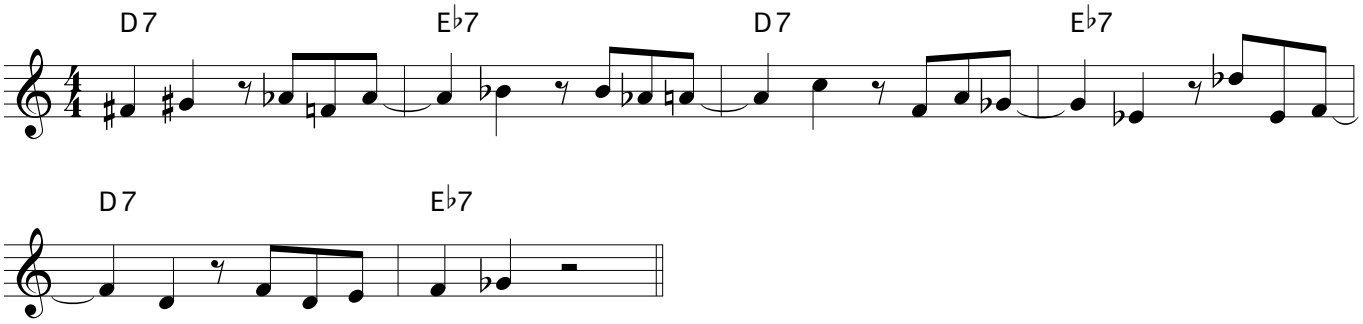
Lee Morgan tenía una aptitud especial para las secuencias. El **ejemplo 6-46** demuestra una secuencia de Lee Morgan de uno de sus mejores solos, en "Locomotion"[31] de Coltrane. Lee rearmoniza el acorde de B♭7 como tríada de B♭ mayor, acercándose cromáticamente a cada una de las notas del acorde de B♭ desde un semitono más grave.

Ejemplo 6-46

Wayne Shorter

Wayne Shorter es otro maestro de la improvisación que utiliza las secuencias. El **ejemplo 6-47** demuestra unos compases del solo de Wayne de su tema "Angola".[32] Fíjate en la manera de que Wayne altera los acordes. La nota A♭ (G♯ en términos enarmónicos) es la ♯11 de D7. A partir del tercer compás, Wayne toca F sobre D7 (la ♯9) y G♭ sobre E♭7 (también ♯9).

Ejemplo 6-47



[31] John Coltrane, *Blue Train*, Blue Note, 1957.
[32] Wayne Shorter, *The Soothsayer*, Blue Note, 1965.

Improvisación triádica

Las tríadas son los acordes básicos de la armonía occidental y como tales funcionan para estabilizar la armonía y prestarle cierta estructura al solo. El **ejemplo 6-48** demuestra el uso de Wynton Kelly de tríadas arpegiadas en su solo en la grabación de Miles Davis del tema de Frank Churchill, "Someday My Prince Will Come".[33]

Ejemplo 6-48

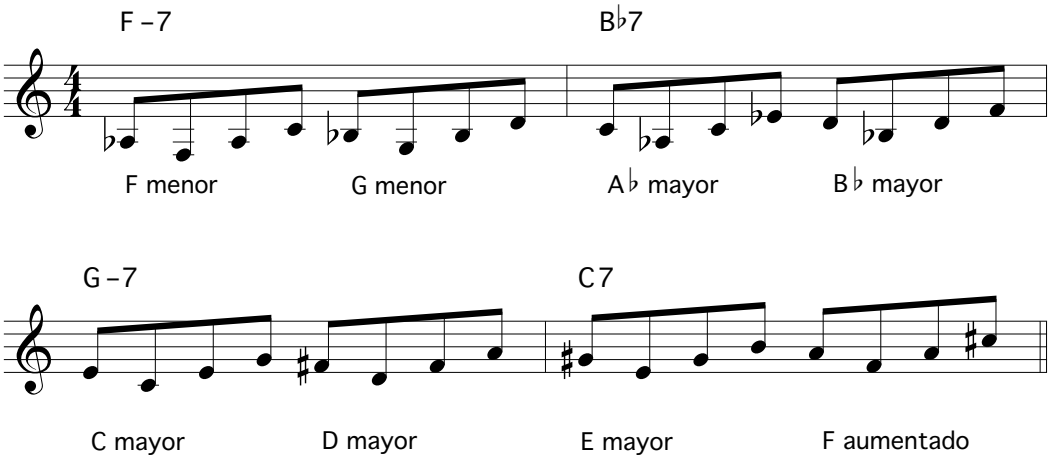
En el **ejemplo 6-49** se ve una secuencia triádica tocada por Mulgrew Miller en su tema "Wingspan".[34] Las tríadas mayores se siguen unas a otras por el ciclo en la dirección de las agujas del reloj—F mayor, C mayor y G mayor. Cada tríada proviene de la escala de la cifra del acorde demostrada. La tríada de F mayor obviamente es de la misma escala que el acorde de F ; la tríada de C mayor es una de las tríadas que se dan en la tonalidad de F, siendo F-7 el acorde de II grado; y la tríada de G mayor es de la tonalidad de G mayor, de la cual A-7 es el acorde de II grado.

Ejemplo 6-49

[33] Miles Davis, *Someday My Prince Will Come*, Columbia, 1961. Este es uno de los mejores solos de Wynton.
[34] Mulgrew Miller, *Wingspan*, Landmark, 1987.

Mira el **ejemplo 6-50**, también tomado del solo de Mulgrew en "Wingspan". Mulgrew toca una secuencia triádica ascendente, esbozando tríadas mayores, menores y aumentadas. Mulgrew toca la 3ª, la fundamental, la 3ª de nuevo y la 5ª de cada tríada. Notarás que la fundamental de cada tríada asciende por la escala de F menor melódica: F, G, A♭, B♭, C, D, E, F.

Ejemplo 6-50

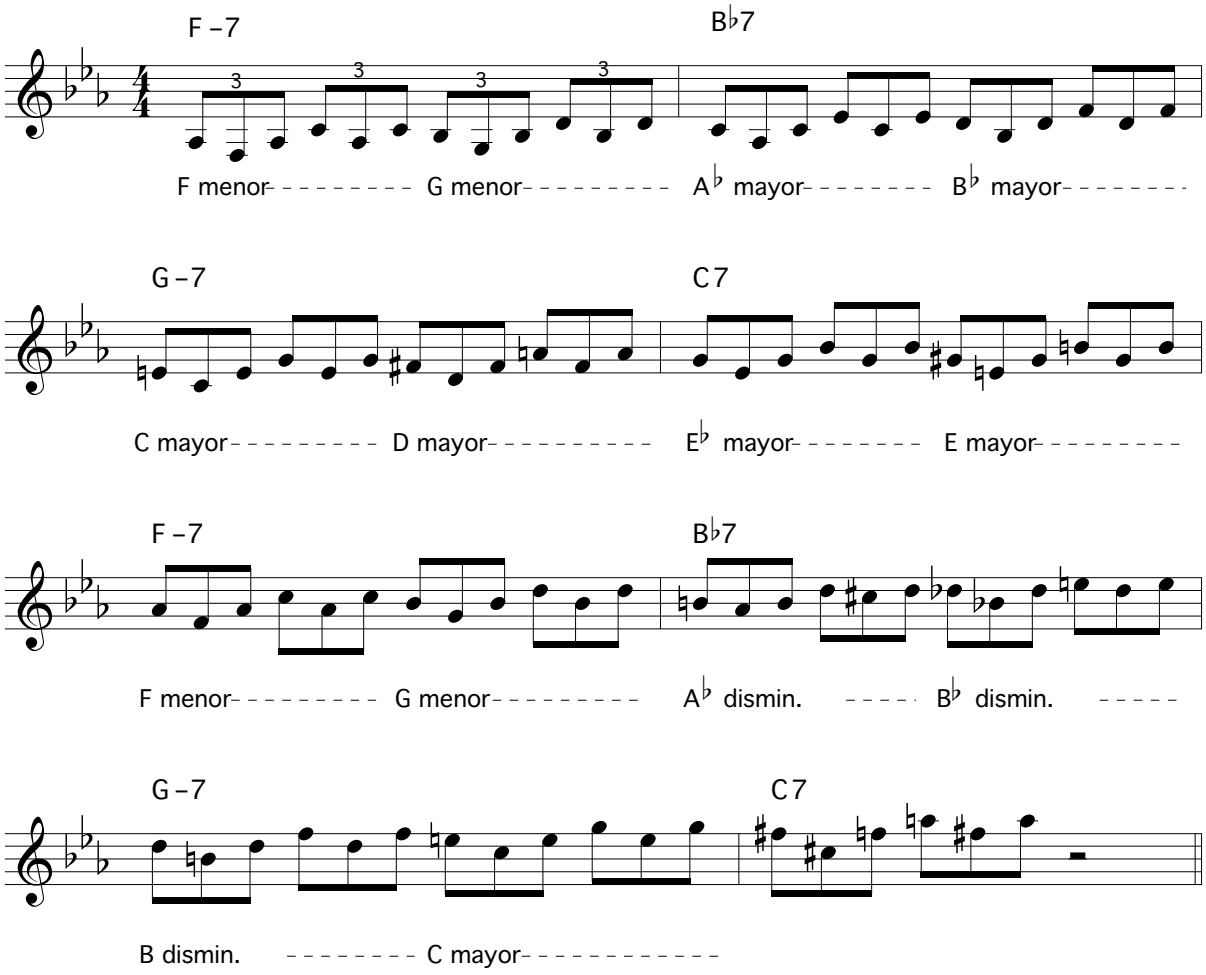


Como se demuestra en el **ejemplo 6-51**, Herbie Hancock toca una secuencia triádica en su solo en el tema de Cole Porter, "All Of You".[35] Se colocan los nombres de las tríadas debajo de cada compás. Algunas de las notas que toca Herbie no parecen pertenecer a los acordes (como las tríadas de E mayor sobre el acorde de C7), otro ejemplo de tocar secuencias para salirse afuera de los cambios.

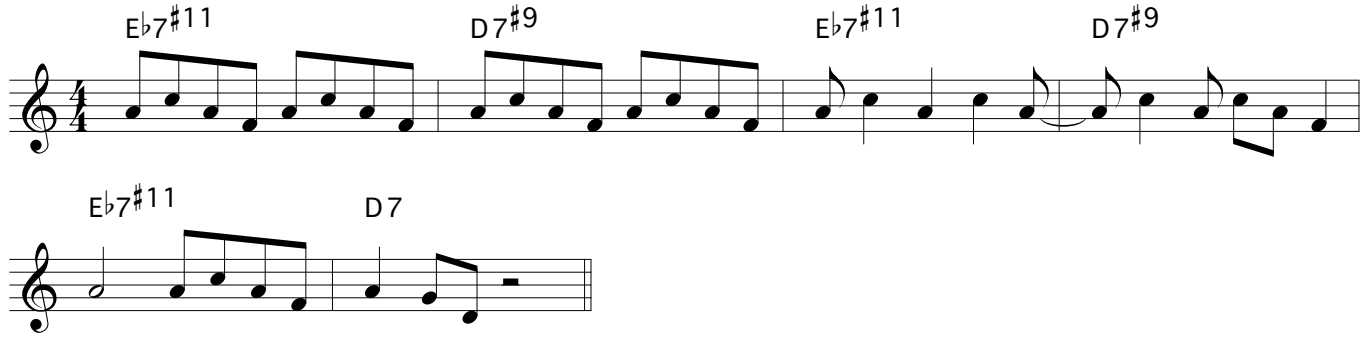
Otro ejemplo de secuencia triádica se demuestra en el **ejemplo 6-52**, en el cual Freddie arpegia una tríada de F sobre dos acordes en "Angola"[36] de Wayne Shorter.

[35] Miles Davis, *The Complete Concert 1964*, Columbia. Este es uno de los solos más brillantes de Herbie.
[36] Wayne Shorter, *The Soothsayer*, Blue Note, 1965.

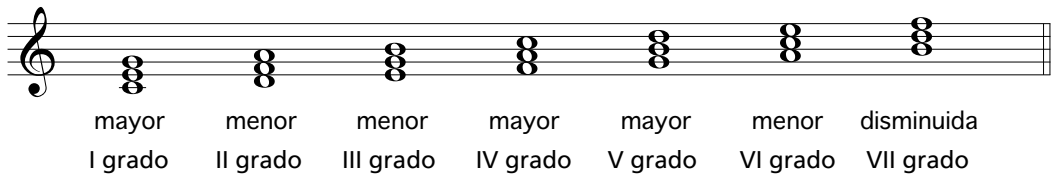
Ejemplo 6-51



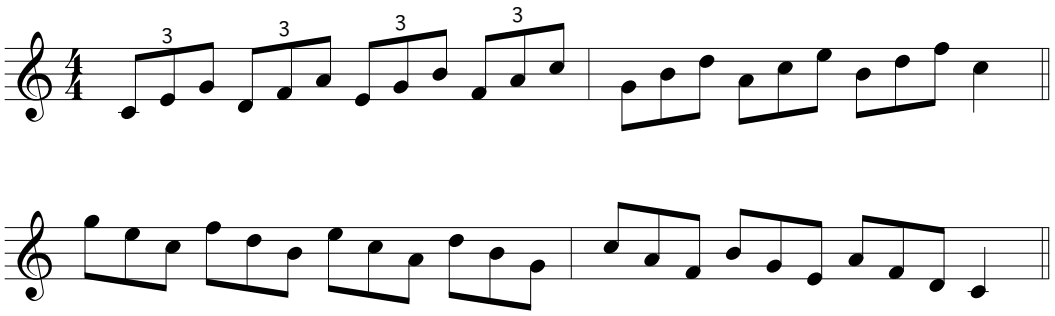
Ejemplo 6-52



Ejemplo 6-53



Ejemplo 6-54



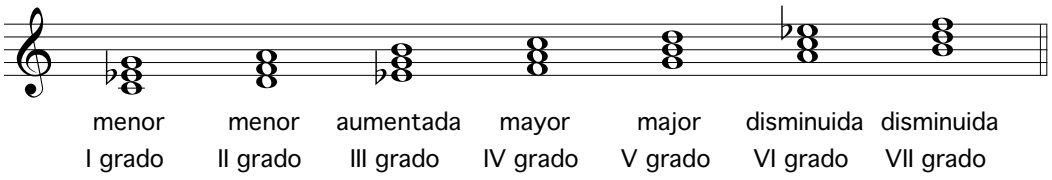
Ejemplo 6-55

Estudiando patrones triádicos

¿Cómo se las arregla uno para dominar la técnica de incorporar las tríadas a los solos? Primero échale un vistazo al **ejemplo 6-53**, que demuestra las tríadas construidas a base de cada nota de la escala de C mayor. El orden de las tríadas, empezando con la fundamental, es "mayor, menor, menor, mayor, mayor, menor, disminuida". Apréndete de memoria ese orden y estudia la manera de arpegiar las tríadas en todas las tonalidades, como se demuestra en el ejercicio del **ejemplo 6-54**. El **ejemplo 6-55** demuestra el mismo patrón triádico que tocó Mulgrew Miller en el **ejemplo 6-50**, esbozando la 3ª, la fundamental, la 3ª de nuevo y la 5ª de cada tríada.

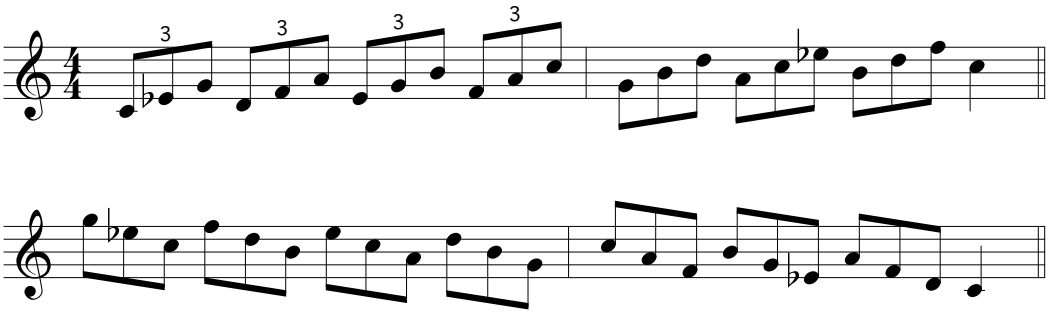
Y ¿qué decimos de las tríadas de la armonía menor melódica? El **ejemplo 6-56** demuestra las tríadas que se encuentran en la escala de C menor melódica. Fíjate en el orden un poco raro de las tríadas: "menor, menor, aumentada, mayor, mayor, disminuida, disminuida." Esta secuencia de tríadas es más fácil de aprender de memoria de lo que se pensaría: *dos menores, aumentada, dos mayores, dos disminuidas.*

Ejemplo 6-56



El **ejemplo 6-57** demuestra un ejercicio arpegiado para tríadas de la escala menor melódica y el **ejemplo 6-58** demuestra el patrón triádica de Mulgrew del **ejemplo 6-50**, esbozando la 3ª, la fundamental, la 3ª de nuevo y la 5ª de cada tríada.

Ejemplo 6-57

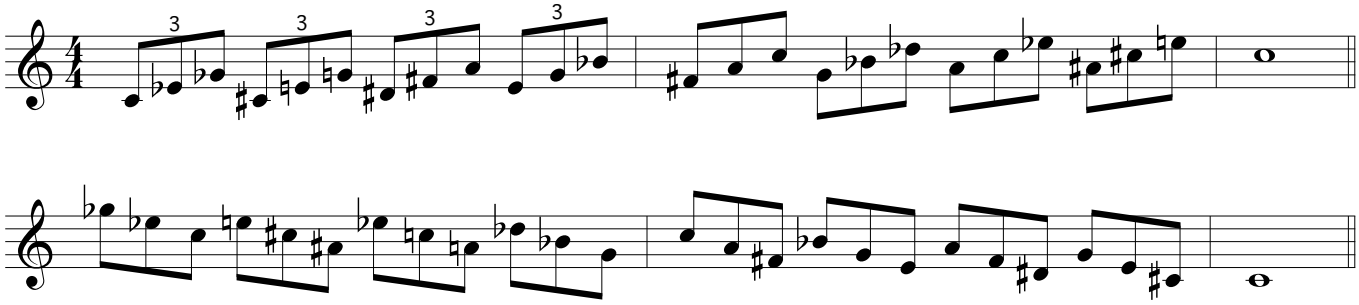


Ejemplo 6-58

Para las tríadas de la escala disminuida, el **ejemplo 6-59** demuestra las tríadas que se encuentran en la escala disminuida semitono-tono de C; son todas tríadas disminuidas. El **ejemplo 6-60** demuestra el ejercicio de tríadas arpegiadas y el **ejemplo 6-61** demuestra el patrón tocado por Mulgrew, ahora vuelto a la armonía de la escala disminuida.

Ejemplo 6-59

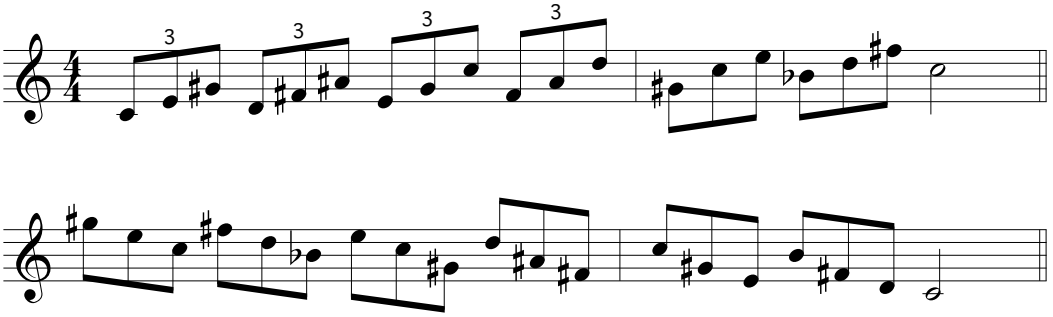
Ejemplo 6-60



Ejemplo 6-61

Ejemplo 6-62

Ejemplo 6-63



Ejemplo 6-64

Para las tríadas de la escala de tonos enteros, el **ejemplo 6-62** demuestra las tríadas que se encuentran en la escala de tonos enteros de C. Son todas tríadas aumentadas—en efecto, la única tríada que se encuentra en la escala de tonos enteros. El **ejemplo 6-63** demuestra el ejercicio de tríadas arpegiadas y el **ejemplo 6-64** demuestra la idea tocada por Mulgrew, ahora vuelta a la armonía de la escala de tonos enteros.

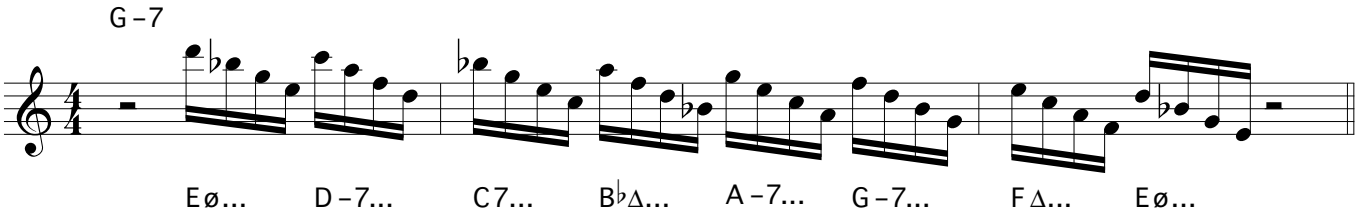
El **ejemplo 6-65** demuestra una secuencia triádica de cuatro notas en los primeros compases de "Stella By Starlight." ¡Practica las tríadas!

Ejemplo 6-65

Secuencias con los acordes de 7ª

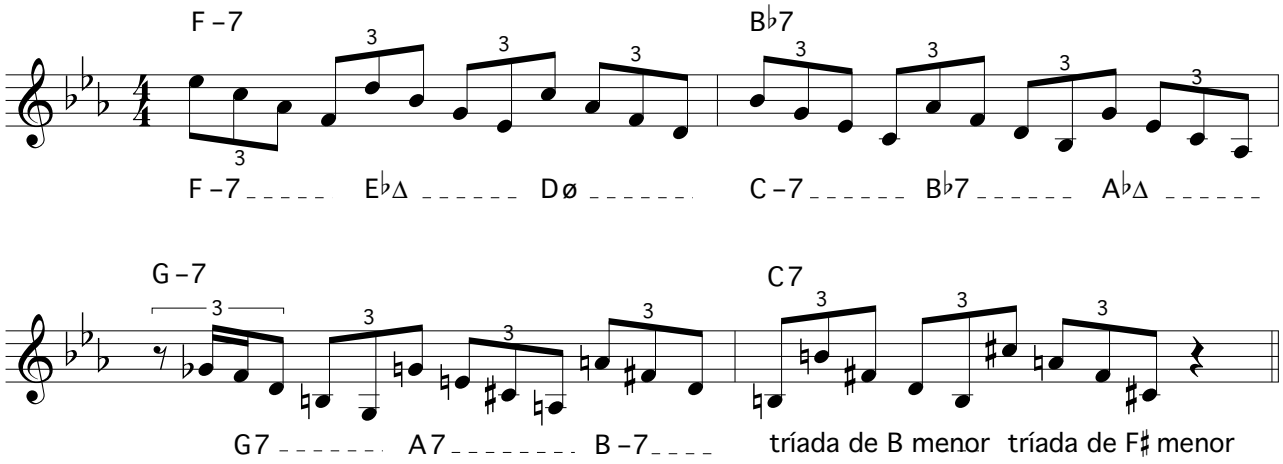
Los acordes de séptima son los acordes básicos del jazz. Al igual que las tríadas, su presencia en un solo estabiliza la armonía y le presta cierta estructura. Échale un vistazo al **ejemplo 6-66**, del solo de John Coltrane en "Milestones".[37] Coltrane arpegia todos los acordes de 7ª desde la tonalidad de F para abajo mientras toca sobre un acorde de G-7.

Ejemplo 6-66



Toca el **ejemplo 6-67** y escucha los acordes de 7ª descendentes que toca Herbie Hancock en su solo en "All Of You".[38] Herbie dispone los acordes de 7ª en tresillos, traslapando una estructura melódica de cuatro notas (el acorde de 7ª) sobre una estructura rítmica de tres notas (tresillos). Todos los acordes de 7ª que toca sobre F-7, B♭ provienen de la tonalidad de E♭. Herbie rearmoniza y se sale afuera de los cambios en los dos últimos compases, arpegiando los acordes de 7ª y las tríadas de la tonalidad de D.

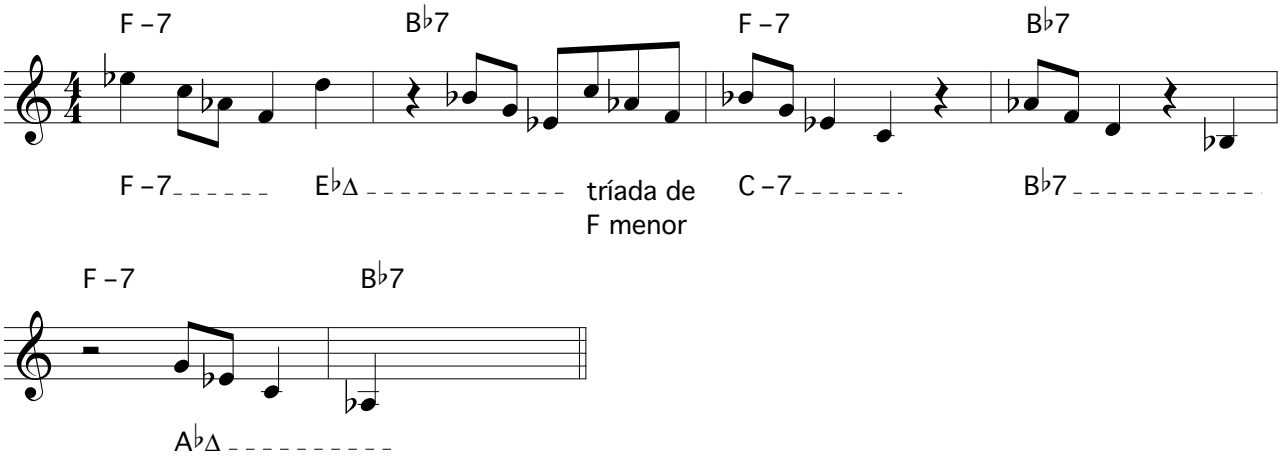
Ejemplo 6-67



[37] Miles Davis, *Milestones*, Columbia, 1958.
[38] Miles Davis, *The Complete Concert, 1964*, Columbia.

Toca el **ejemplo 6-68**, de "The Big Push"[39] de Wayne Shorter. Wayne arpegia F-7, E♭ , una tríada de F menor , C-7, B♭7 y A♭ —acor des que pertenecen a la tonalidad de E♭—al tocar sobre F-7, B♭7. Fíjate en la manera de que Wayne utiliza el espacio, es decir los silencios de negra y blanca, a veces en el medio de un acorde arpegiado.

Ejemplo 6-68

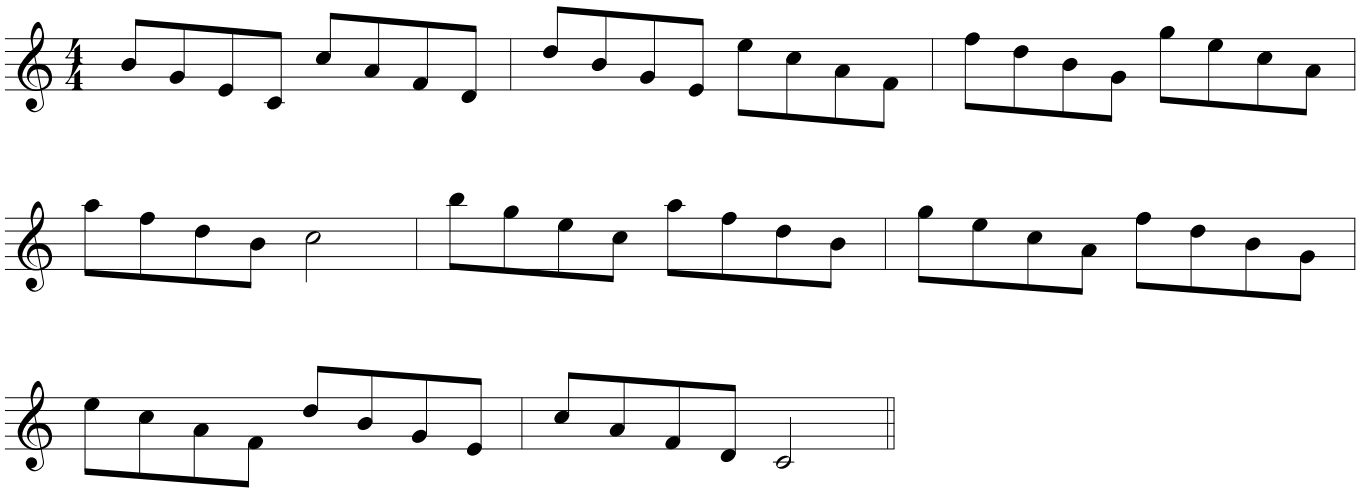


[39] Wayne Shorter, *The Soothsayer*, Blue Note, 1965.

El **ejemplo 6-69** demuestra un patrón ascendente para practicar sobre un acorde de 7ª en la tonalidad de C. El **ejemplo 6-70** demuestra un patrón descendente. El **ejemplo 6-71** demuestra un patrón en que se invierte el orden, alternando entre acordes de 7ª ascendentes y descendentes. El **ejemplo 6-72** demuestra un patrón en que se invierte el orden, alternando entre acordes de 7ª descendentes y ascendentes.

Ejemplo 6-69

Ejemplo 6-70



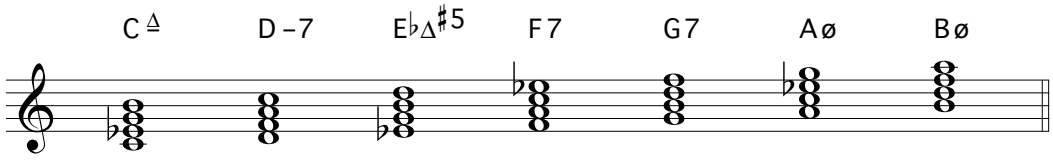
Ejemplo 6-71

Ejemplo 6-72

Practica estos patrones en todas las tonalidades; en todas las formas (ascendente, descendente, patrones que se invierten); y en todas las escalas, sean mayores, menores melódicas, disminuidas o de tonos enteros. Apréndete de memoria el patrón de los acordes de 7ª que provienen tanto de las escalas mayores como menores melódicas.

- En la armonía de la escala mayor el patrón es el que sigue: *7ª mayor, 7ª menor, 7ª menor, 7ª mayor, 7ª dominante, 7ª menor, semidisminuido.*
- En la armonía de la escala menor melódica, el patrón es el que sigue: *menor-mayor, 7ª menor, 7ª mayor* ♯5*, 7ª dominante, 7ª dominante, semidisminuido, semidisminuido* (**ejemplo 6-73**).

Ejemplo 6-73



Estos son patrones estupendos, pues te ayudan a interiorizar cada escala en varias combinaciones. Pero si se repiten demasiado en un solo, pueden llegar a aburrir. Sé ingenioso rítmicamente y procura buscarte la manera de transformar estos ejercicios en música **(ejemplo 6-74**).

Ejemplo 6-74

Notas en común

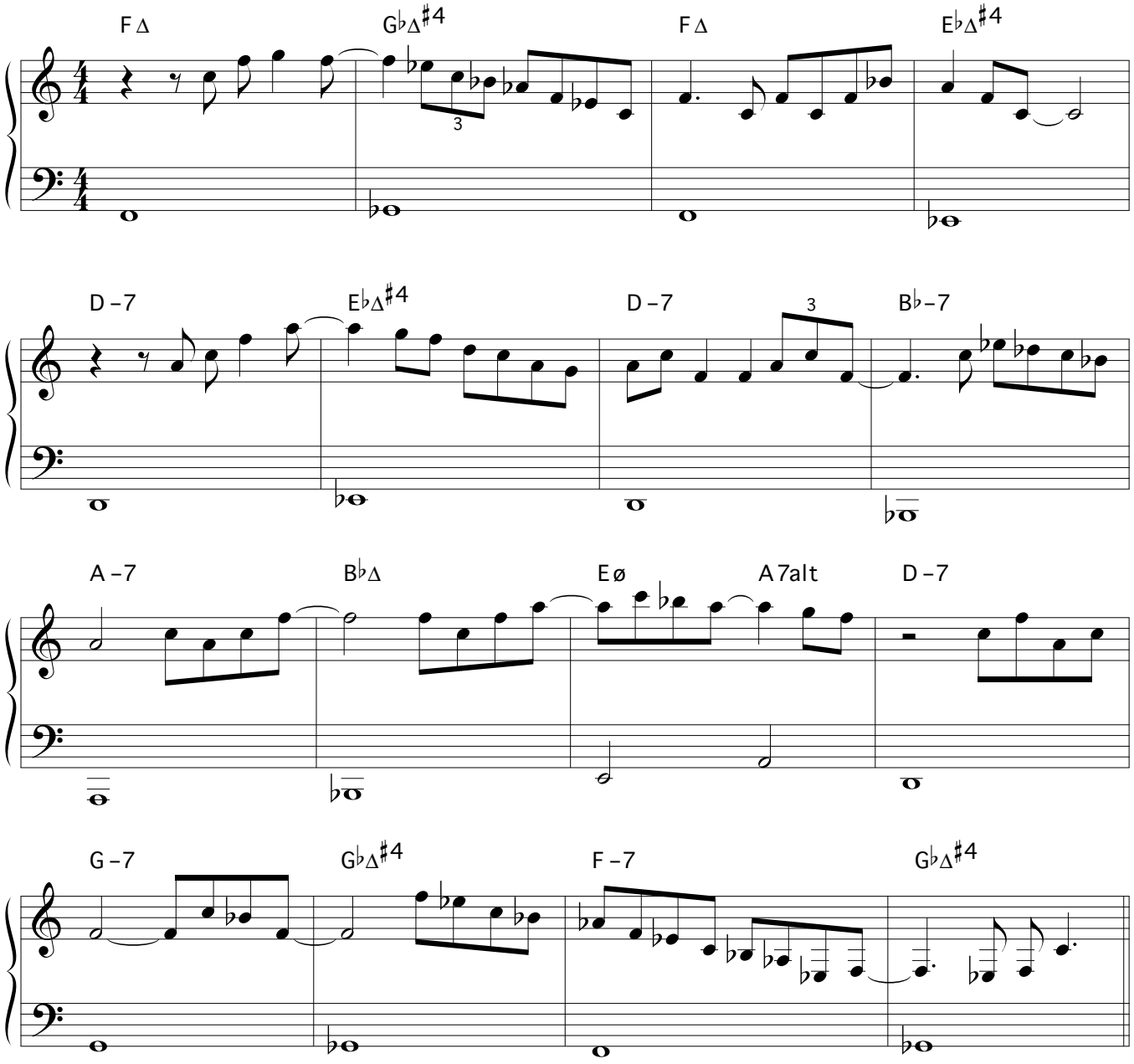
No tienes que tocar todas las notas de cada escala. Una manera de acercarse a la improvisación que crea más espacio y menos cromatismo es buscando las *notas en común*, o sea las notas que pertenezcan a dos o más acordes consecutivos.

Mira los acordes del tema de Sam Rivers, "Beatrice", demostrado en el **ejemplo 6-75**. ¿Puedes ubicar una nota que se dé en cada una de las escalas del tema de Sam? Pues sí hay una: C. Por darse la nota C en cada acorde de "Beatrice", puedes utilizar esa nota como cohesivo que le presta unidad a tu solo, dándole estructura y belleza.

Ejemplo 6-75

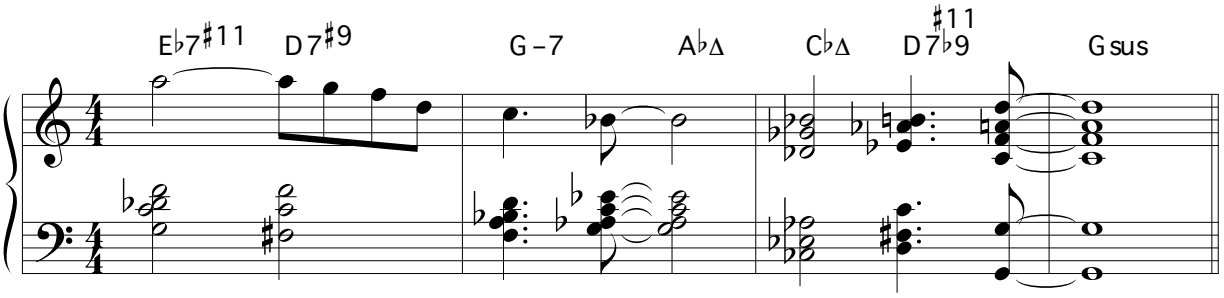
El **ejemplo 6-76** demuestra un solo de "Beatrice". La nota C, común a cada escala de "Beatrice", se toca en cada acorde y en cada compás. Fíjate también en el uso común de la tríada de F mayor y la escala pentatónica de F menor. Cubriremos las escalas pentatónicas en el Capítulo 9.

Ejemplo 6-76



Toca el **ejemplo 6-77**, los primeros cuatro compases del tema de Wayne Shorter, "Fee-Fi-Fo-Fum".[40] A primera vista, estos cambios pueden parecer difíciles hasta a los músicos más experimentados. No hay ni rastro de II-V-I y el hecho de que se pasa repentinamente de los acordes de la escala menor melódica a los de la escala disminuida y luego a los de la escala mayor y que la fundamental se mueve en 3as menores (A♭ a C♭ a D7 ♭9) lo hace parecer más un campo de minas que una progresión de acordes. Pero espera, hay una salida.

Ejemplo 6-77



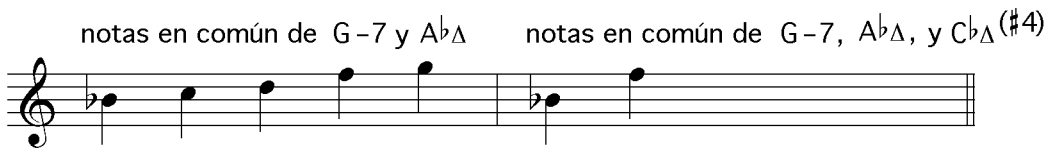
[40] Wayne Shorter, *Speak No Evil*, Blue Note, 1964.

Ejemplo 6-78

Enfoquémonos en los tres cambios que ocurren en el medio del ejemplo: G-7, A♭ y C♭. Hay cinco escalas que se pueden tocar sobre estos tres acordes. ¿Por qué hay dos escalas adicionales? Es que los dos acordes de 7ª mayor se pueden tocar o con la escala mayor o con la escala lidia. El **ejemplo 6-78** demuestra las cinco escalas.

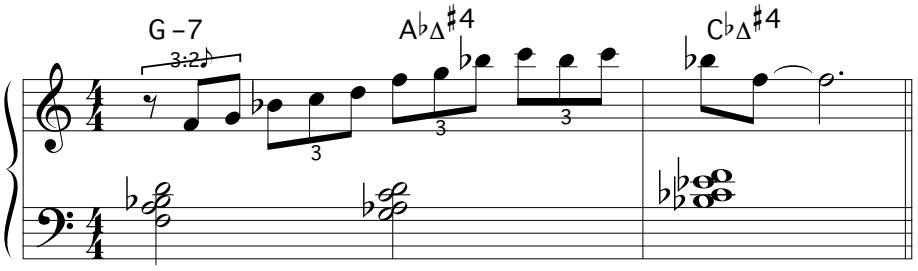
Las escalas demostradas para G-7 y A♭ tienen cinco notas en común, como se ve en el **ejemplo 6-79**. Ocurre que estas cinco notas se encuentran en la escala de B♭ pentatónica. Ahora empezamos a ver que tiene algo de estructura. Dos de las notas, B♭ y F, también pertenecen al modo de C♭ lidio, una de las dos escalas demostradas que se puede tocar con C♭.

Ejemplo 6-79



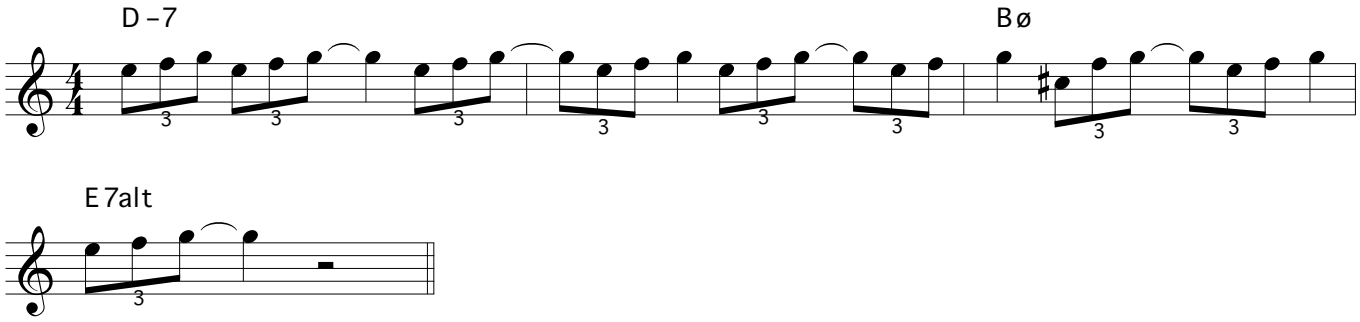
Ahora toca el **ejemplo 6-80**, un *lick* que utiliza las notas en común descritas. ¿Podrás en realidad llevar cuenta de todo esto al tocar? Quizá no lo puedas hacer al principio, pero al interiorizar el conocimiento de las escalas, se empiezan a ver las posibilidades de notas en común inherentes en lo que pueden ser cambios de acordes "difíciles".

Ejemplo 6-80



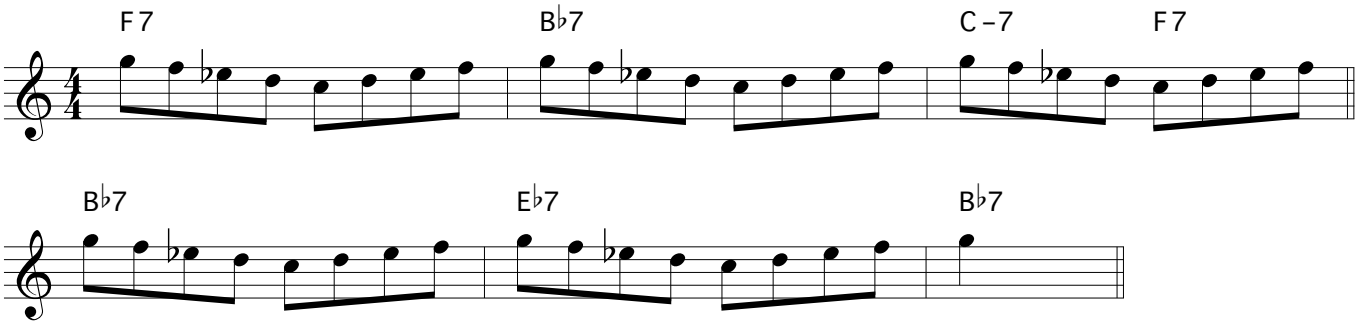
El **ejemplo 6-81** viene del solo de Freddie Hubbard en "You're My Everything".[41] Las tres notas que se demuestran—E, F y G—son notas en común que pertenecen a las escalas de D-7, Bø y E7alt. Freddie toca solamente una nota adicional, la de C♯ en el acorde de Bø.

Ejemplo 6-81



[41] Freddie Hubbard, *Hub Tones*, Blue Note, 1962.

Ejemplo 6-82

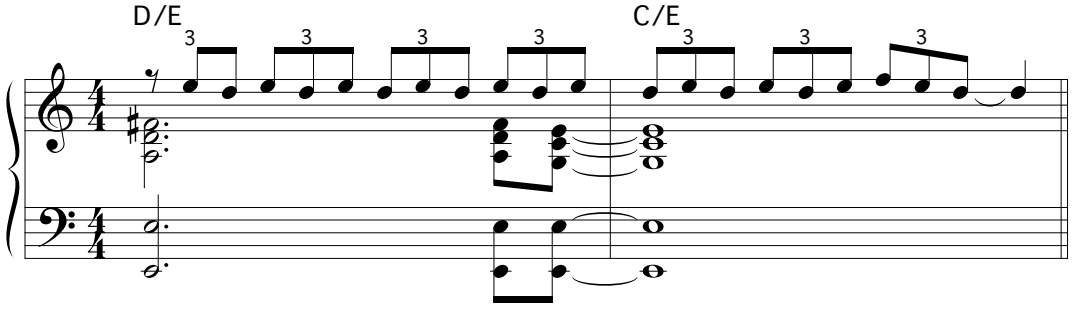


Freddie Hubbard también toca notas en común en su solo en el blues, "Hub Tones",[42] como se demuestra en el **ejemplo 6-82**. Todas las cinco notas existen en común en todas las escalas menos la D natural en el acorde de E♭7—una 7ª mayor en un acorde de 7ª dominante. Para cuando Freddie toca la D natural, tu oído ha sido predispuesto a aceptar esta nota de "afuera".

Freddie también toca notas en común en su solo en "Dolphin Dance",[43] como se demuestra en el **ejemplo 6-83**.

Ejemplo 6-83

Las voces de piano de Herbie Hancock se han simplificado



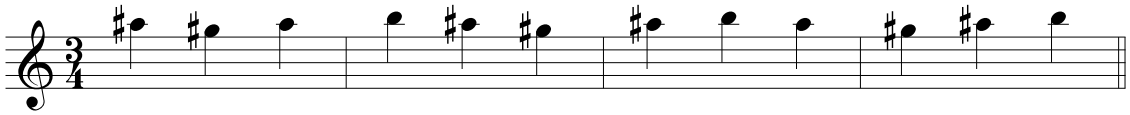
[42] *Íbid*.

[43] Herbie Hancock, *Maiden Voyage*, Blue Note, 1965.

Uno de los solos más bellos que toca Herbie Hancock se encuentra en su tema "Little One".[44] Herbie toca una secuencia con notas en común que en realidad viene a ser dos secuencias en una. En el **ejemplo 6-84**, todas las tres notas (G♯, A♯, B) pertenecen a los dos acordes (D♯sus♭9, F♯sus). ¿Y dónde está la segunda secuencia, la escondida? Echemos un vistazo al orden de las notas con que empieza cada tresillo: A♯, G♯, A♯, B, A♯, G♯, A♯, B, A♯, G♯, A♯, B (**ejemplo 6-85**). Estas primeras notas forman otra secuencia oculta dentro de la primera. Las dos secuencias se mueven por la escala.

Ejemplo 6-84

Ejemplo 6-85



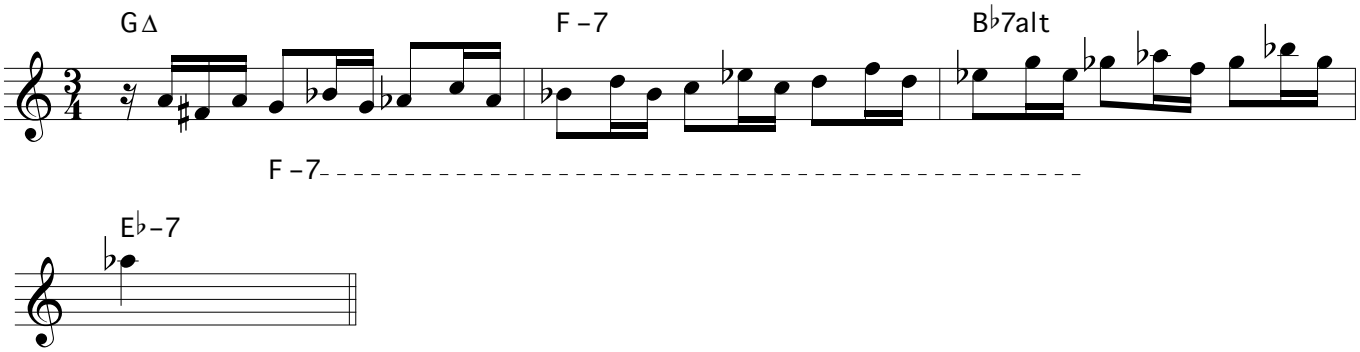
[44] *Íbid*.

Cambios "estiraos"

A medida que vayas escuchando a los maestros y que te vayas acostumbrando a tocar por los cambios, más te percatarás de la variedad en lo que dure cada acorde. Podrás estirar o reducir el tiempo de los cambios más allá del largo indicado por la cifra, variando el momento en que empieces a tocar un acorde o pases al siguiente.

El **ejemplo 6-86** demuestra una secuencia ascendente de tres notas tocadas por Joe Henderson pasando por cuatro acordes en "Pretty Eyes"[45] de Horace Silver. Fíjate en la manera de que Joe "estira" los acordes, anticipando el compás de F-7 en dos tiempos en el compás de G y extendiéndolo por un tiempo al compás de B♭7alt.

Ejemplo 6-86



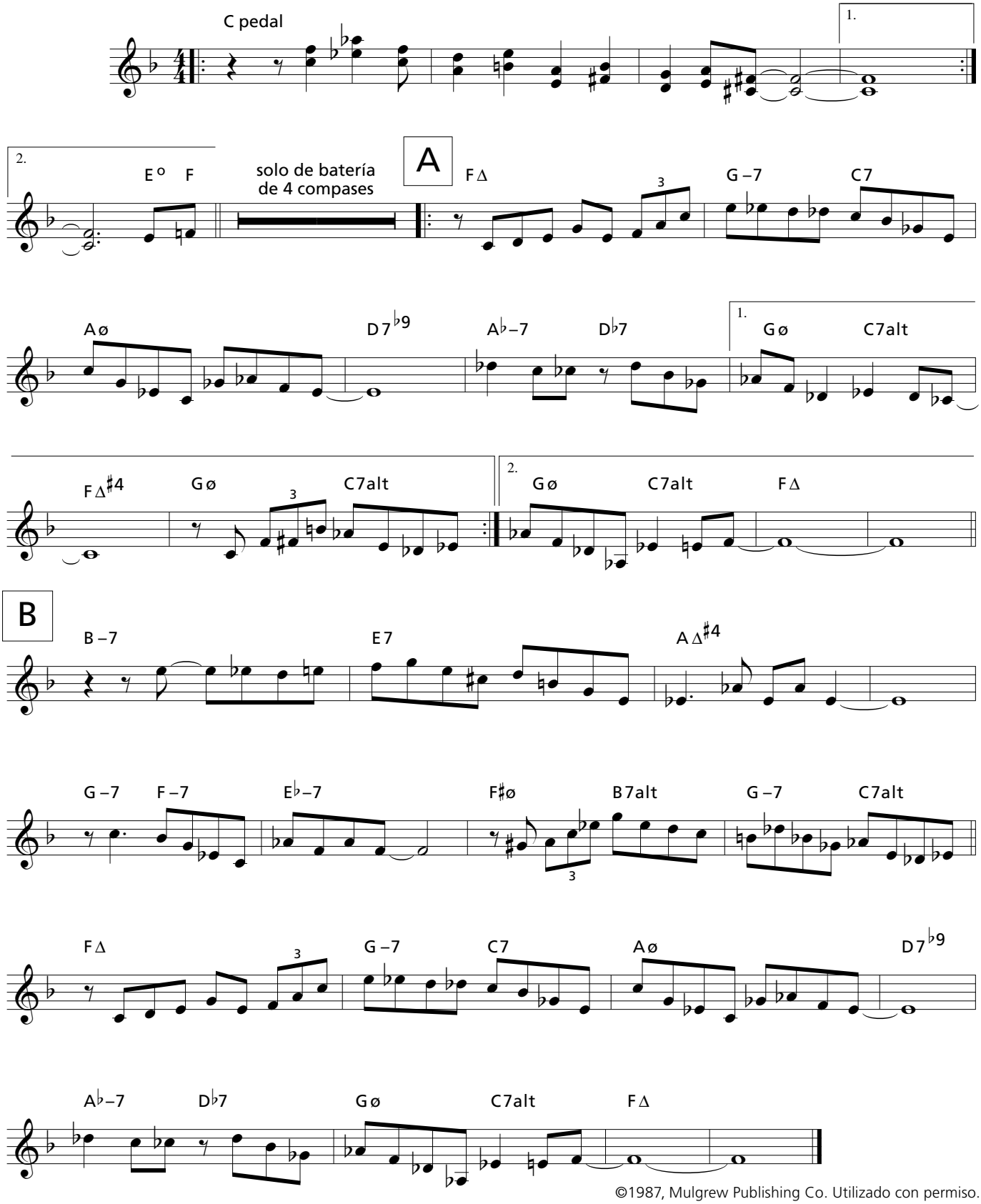
Mulgrew Miller es un maestro de estirar los cambios. El **ejemplo 6-87** demuestra el arreglo del tema de Mulgrew, "Wingspan".[46] El **ejemplo 6-88** demuestra el solo de Mulgrew en su tema. Este ejemplo ofrece una manera de ver al fondo la manera de que un músico maestro estira los cambios. El análisis que se coloca entre los pentagramas demuestra dónde Mulgrew estira los cambios, anticipándolos y extendiéndolos. Fíjate también en los momentos en que rearmoniza los cambios, toca secuencias, se sale afuera y más.

[45] Horace Silver, *The Cape Verdean Blues*, Blue Note, 1965.
[46] Mulgrew Miller, *Wingspan*, Landmark, 1987.

Ejemplo 6-87

Wingspan

Mulgrew Miller



©1987, Mulgrew Publishing Co. Utilizado con permiso.

Ejemplo 6-88

El solo de Mulgrew Miller en "Wingspan"

El solo de Mulgrew Miller en "Wingspan" (Continuación)

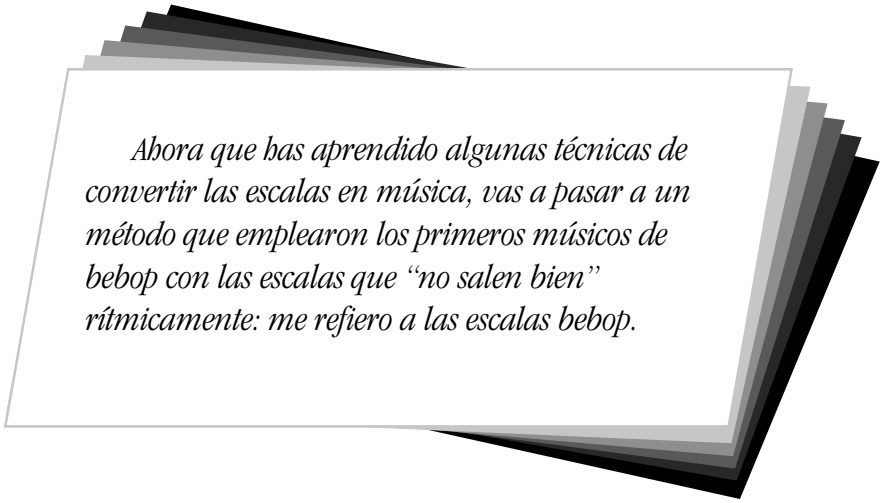
El solo de Mulgrew Miller en "Wingspan" (Continuación)

El solo de Mulgrew Miller en "Wingspan" (Continuación)

El solo de Mulgrew Miller en "Wingspan" (Continuación)

El solo de Mulgrew Miller en "Wingspan" (Continuación)

Estudia todos los patrones demostrados en este capítulo por varios acordes y progresiones. Los discos de Aebersold son útiles para esto, en especial el de *II-V-I* (Vol. 3) y *Gettin' It Together* (Vol. 21).

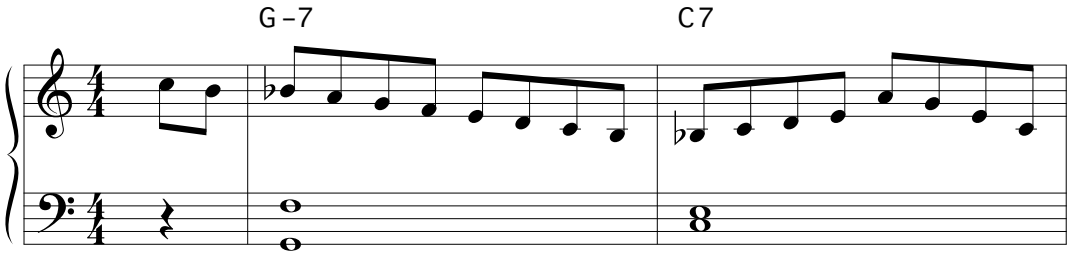


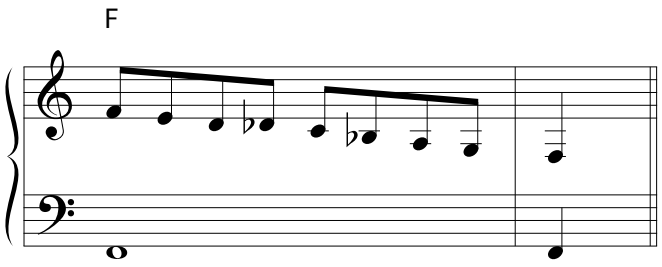
Ahora que has aprendido algunas técnicas de convertir las escalas en música, vas a pasar a un método que emplearon los primeros músicos de bebop con las escalas que "no salen bien" rítmicamente: me refiero a las escalas bebop.

Capítulo Siete
Las escalas bebop

- *La escala dominante bebop*
- *La escala dórica bebop*
- *La escala mayor bebop*
- *La escala menor melódica bebop*
- *Los licks de la escala bebop*
- *Cosas para piano y para arreglos*

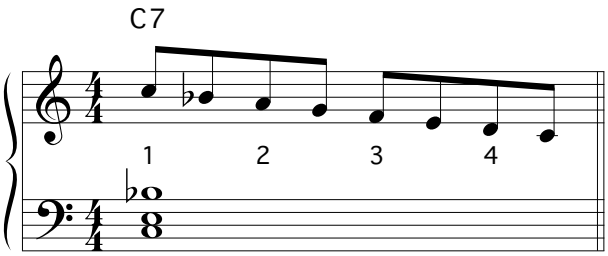
Ejemplo 7-1



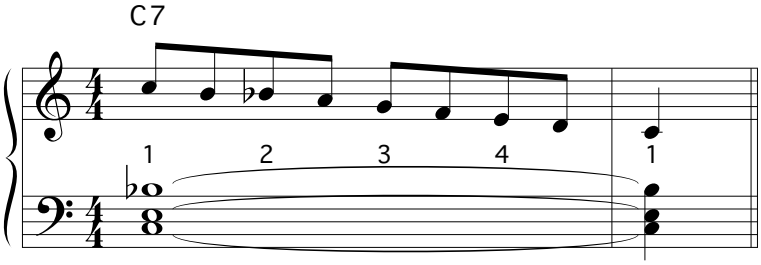


Las escalas bebop son escalas tradicionales (los modos jónico, dórico y mixolidio de la escala mayor y de la escala menor melódica) con una nota de paso cromática adicional. Toca el **ejemplo 7-1** y escucha el sonido de un *lick* de la escala bebop sobre una progresión de II-V-I en la tonalidad de F. ¿Puedes encontrar las notas que no provengan de la escala de F mayor? Pues sí, B natural y D♭ no provienen de la tonalidad de F y son notas de paso cromáticas agregadas a las escalas que se suelen tocar sobre los acordes de II-V-I en F mayor.

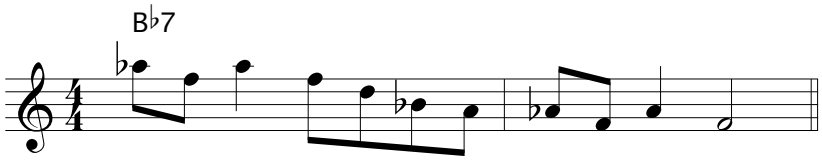
Ejemplo 7-2



Ejemplo 7-3



Ejemplo 7-4



Toca el **ejemplo 7-2**, un modo de C mixolidio descendente tocado sobre un acorde de C7. Rítmicamente, suena bastante torpe así, porque las notas del acorde (fundamental, 3ª, 5ª y 7ª) se tocan en momentos poco elegantes dentro del compás. Se toca la fundamental en el primer tiempo, pero B♭ (la 7ª) se toca en el tiempo débil del primer tiempo, G (la 5ª) se toca en el tiempo débil del segundo tiempo y E (la 3ª) se toca en el tiempo débil del tercer tiempo.

Ahora toca el **ejemplo 7-3**, una escala dominante de C bebop descendente sobre un acorde de C7. ¿Se nota la diferencia? La escala dominante de C bebop suena rítmicamente mucho más suave que el modo de C mixolidio, por una razón muy sencilla: en el **ejemplo 7-3** las notas del acorde de la escala dominante de C bebop se tocan en los tiempos fuertes. C (la fundamental), E (la 3ª), G (la 5ª) y B♭ (la 7ª) se tocan en los tiempos fuertes del compás. Las notas que no son del acorde—D (la 9ª), F (la 11ª) y A (la 13ª) se tocan en los tiempos débiles. Aunque el contexto de aquí sea la línea melódica, el tocar las notas de los acordes en los tiempos fuertes hace hincapié en la armonía del acorde de C7.

Las escalas bebop representan un paso evolutivo desde las escalas tradicionales de siete notas como las menores melódicas jónicas, dóricas y mixolidias. Louis Armstrong ya tocaba la escala dominante bebop en 1927, como se ve en la frase tomada de su solo en el tema de Lil Hardin, "Hotter Than That"[1] (**ejemplo 7-4**). La nota A del final del primer compás es una nota de paso cromática agregada a la escala de B♭ mixolidio.[2] Las escalas de bebop las tocaban de vez en cuando los músicos de jazz de los 30, pero no llegaron a formar parte del léxico del jazz hasta los 40. Todas las escalas tienen una nota de paso cromática adicional, que las transforma de su extensión original de siete notas hasta ser escalas de ocho notas.

[1] Louis Armstrong, *The Hot Fives And Hot Sevens, Vol. 3*, Columbia, 11927.

[2] Por cierto, Louis no la denominaba "escala dominante bebop", pues no se inventó el término "bebop" hasta mediados de los 40.

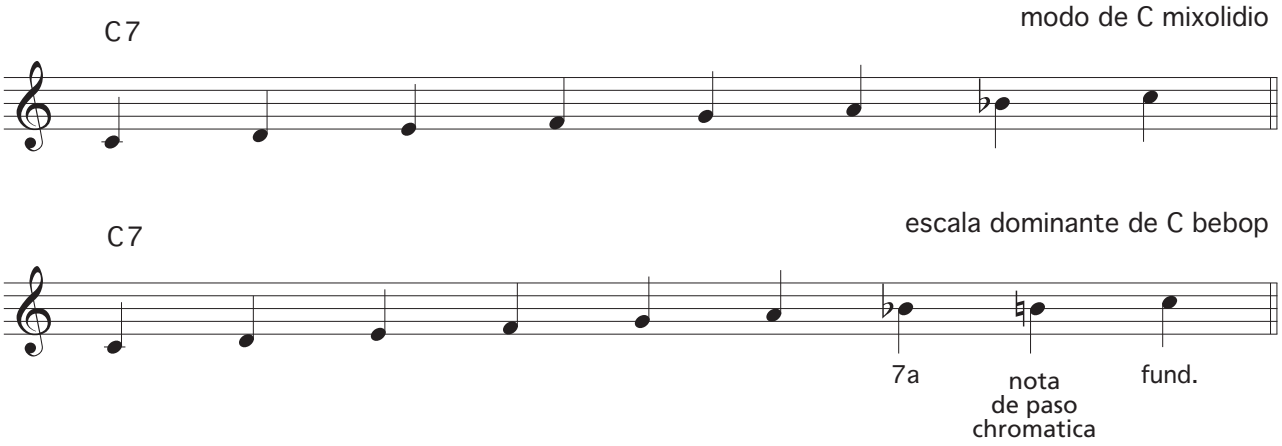
No se puede hablar de las escalas bebop sin mencionar a David Baker. Uno de los grandes pedagogos del jazz, ha escrito varios libros sobre las escalas bebop, cada uno de los cuales contiene amplios *licks* y patrones.[3] En las palabras de David Baker, el agregar notas de paso cromáticas a las escalas tradicionales hace que las escalas "salgan bien" rítmicamente.

Se pueden agregar notas de paso cromáticas a cualquier escala o modo, pero las escalas bebop más comúnmente tocadas son las de dominante bebop, dórico bebop, mayor bebop y menor melódica bebop.

La escala dominante bebop

La escala dominante bebop es el modo mixolidio con una nota de paso cromática agregada entre la 7ª y la fundamental. El **ejemplo 7-5** compara las escalas de C mixolidio y C dominante bebop, las dos escalas utilizadas en los **ejemplo 7-2** y **7-3**. La nota de paso cromática de la escala de C dominante bebop es B natural, entre B♭ (la 7ª) y C (la fundamental) de la escala. La escala dominante bebop se suele tocar sobre los acordes de B y las progresiones de II-V. *La nota de paso cromática de la escala dominante bebop se halla entre la 7ª y la fundamental.*

Ejemplo 7-5

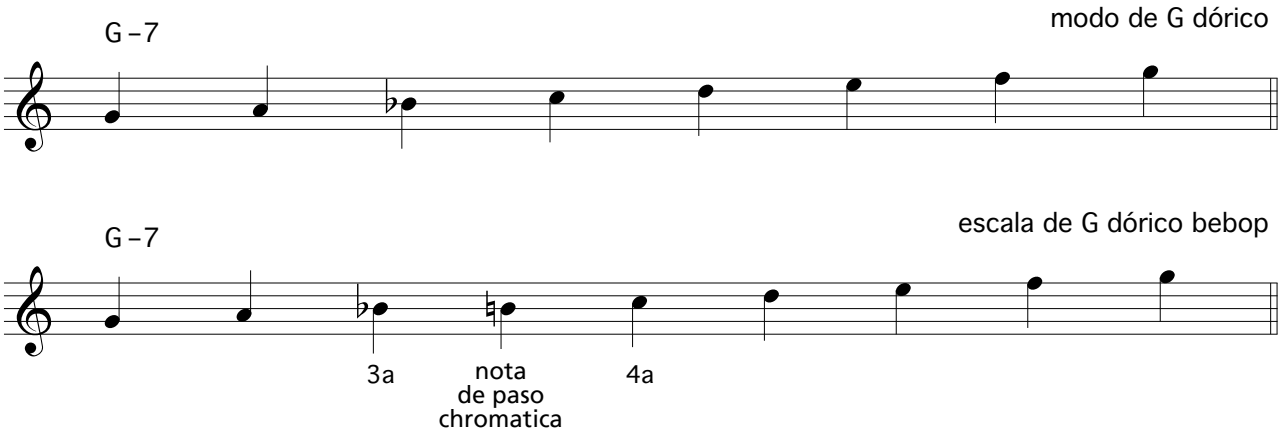


[3] David Baker, *How To Play Bebop, Vols. 1, 2, 3,* Alfred Publishing Co.

La escala dórica bebop

La escala dórica bebop es un modo dórico con una nota de paso cromática agregada entre las notas 3ª y 4ª. El **ejemplo 7-6** compara las escalas de G dórico y de G menor bebop, las dos tocadas sobre G-7. La escala de G menor bebop tiene una nota de paso cromática entre B♭ (la 3ª) y C (la 4ª) de la escala. Notarás que en el **ejemplo 7-7** las notas de la escala de G dórico bebop, tocadas sobre G-7, son iguales a las notas de la escala de C dominante bebop, tocadas sobre C7. Esto no debe de sorprender, pues G-7, C7 forman una progresión de II-V en la tonalidad de F. *La nota de paso cromática de la escala dórica bebop se halla entre la 3ª y la 4ª.*

Ejemplo 7-6



Ejemplo 7-7

La escala mayor bebop

La escala mayor bebop es una escala mayor con una nota de paso cromática agregada entre las notas 5ª y 6ª. En el **ejemplo 7-8** se comparan las escalas de C mayor y C mayor bebop. La nota cromática de paso agregada a la escala mayor bebop es G♯, entre G (la 5ª) y A (la 6ª) de la escala. *La nota de paso cromática de la escala mayor bebop se halla entre la 5ª y la 6ª.*

Ejemplo 7-8

La escala menor melódica bebop

La escala menor melódica bebop es una escala menor melódica con una nota de paso agregado entre las notas 5ª y 6ª. En el **ejemplo 7-9** se comparan las escalas de C menor melódica y de C menor melódica bebop. La nota de paso cromática agregada a la escala de C menor melódica bebop es G♯, entre G (la 5ª) y A (la 6ª) de la escala. *La nota de paso cromática de la escala menor melódica bebop se halla entre la 5ª y la 6ª.*

Ejemplo 7-9

Licks de la escala bebop

El **ejemplo 7-10** demuestra un *lick* de bebop mayor sobre un acorde de C. El **ejemplo 7-11** demuestra un *lick* casi igual, pero esta vez proviene de la escala dominante bebop, sobre un acorde de C7. El **ejemplo 7-12** demuestra otro *lick* de bebop dominante.

Existe un sinfín de ejemplos de *licks* de la escala bebop en las grabaciones. Mostraré aquí sólo unos cuantos, de Joe Henderson, Freddie Hubbard, John Coltrane y Sonny Stitt.

Ejemplo 7-10

Ejemplo 7-11

Ejemplo 7-12

El **ejemplo 7-13** demuestra una escala de F dominante bebop sobre F7 tocada por Joe Henderson en el tema de Lee Morgan, "Totem Pole".[4] Notarás que Joe empieza en C, la 5ª de la escala de F dominante bebop. Ten presente que no tienes que empezar en la nota fundamental de la escala.

Ejemplo 7-13

[4] Lee Morgan, *The Sidewinder*, Blue Note, 1963.

Freddie Hubbard

©Tom Copi–San Francisco Todos los derechos reservados

El **ejemplo 7-14** demuestra un *lick* de bebop dominante de A♭ sobre A♭7 que toca Freddie Hubbard en "You're My Everything"[5] de Harry Warren. En el **ejemplo 7-15** se ve el *lick* de bebop dominante de F descendente que toca Freddie sobre una progresión de II-V (C-7, F7) en su tema, "Hub Tones".[6] El **ejemplo 7-16** demuestra el *lick* de bebop dominante descendente que toca Freddie en su blues en G♭ tan desafiante, "For Spee's Sake."[7]

Ejemplo 7-14

Ejemplo 7-15

Ejemplo 7-16

[5] Freddie Hubbard, *Hub Tones*, Blue Note, 1962.
[6] *Íbid.*
[7] *Íbid.*

Ejemplo 7-17

Ejemplo 7-18

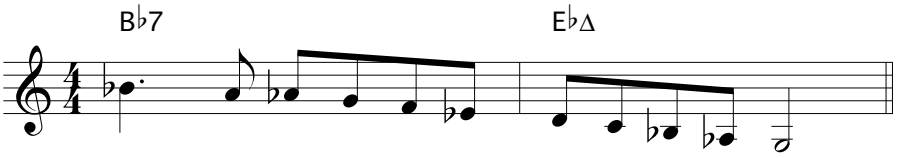
El **ejemplo 7-17** demuestra el *lick* de bebop mayor descendente que toca John Coltrane en la anacrusa de su solo en "Moment's Notice".[8] Tomado del mismo solo, el **ejemplo 7-18** demuestra un *lick* de bebop dominante descendente.

El **ejemplo 7-19** demuestra tres ejemplos de escalas bebop dominante descendentes tocadas por Coltrane en "Lazy Bird".[9] Notarás que en el tercer ejemplo, Trane toca la bebop dominante sobre una progresión de II-V (A-7, D7).

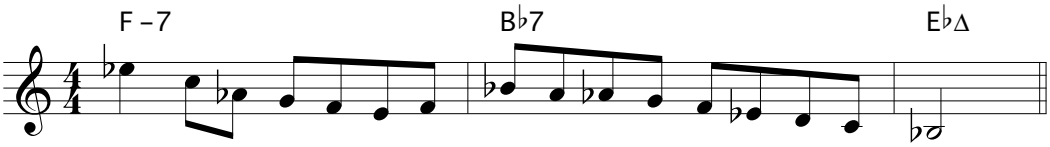
Sonny Stitt toca la escala de F bebop dominante sobre una progresión de II-V en "The Eternal Triangle",[10] como se ve en el **ejemplo 7-20.**

Ejemplo 7-19

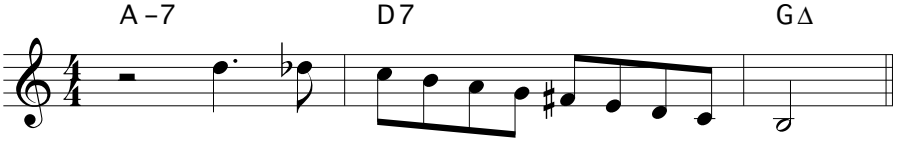
#1



#2



#3



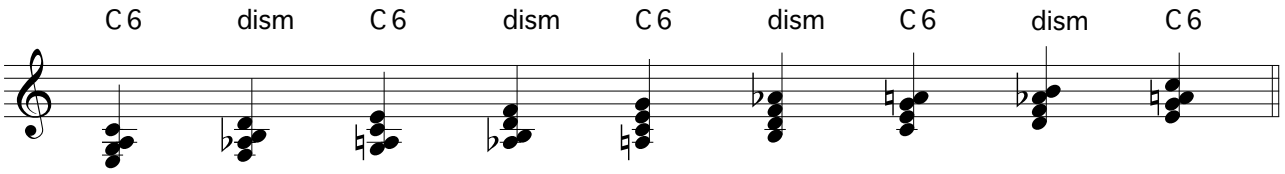
Ejemplo 7-20

[8] John Coltrane, *Blue Train*, Blue Note, 1957.
[9] *Íbid.*
[10] Dizzy Gillespie, Sonny Stitt, and Sonny Rollins, *Sonny Side Up,* Verve, 1957.

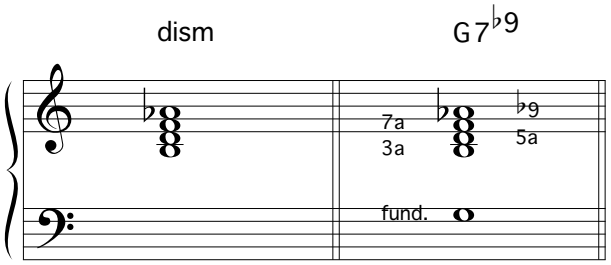
Cosas para piano y para arreglos

Las escalas bebop se emplean para improvisar y los pianistas y arreglistas también las emplean en un estilo que llamamos *armonía en posición cerrada*. Toca el **ejemplo 7-21** y oirás la escala de C mayor bebop dispuesta que alterna entre acordes de 6ª mayor y disminuidos. Estos acordes también se denominan "armonía en posición cerrada" por armonizarse las cuatro notas de cada acorde de la manera más cercana posible. Fíjate en que las notas melódicas que son notas de acorde (C, E, G y A) se disponen como acordes de C6, mientras que las notas melódicas que no lo son (D, F, A♭ y B) se disponen como acordes disminuidos. Los arreglistas utilizan este estilo cuando escriben para cuatro saxos, cuatro trompetas, cuatro trombones, etc.

Ejemplo 7-21

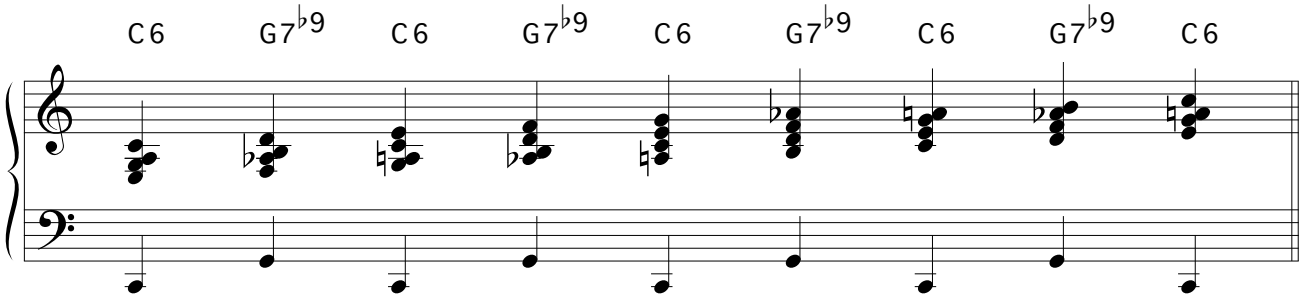


Ejemplo 7-22



La armonía en posición cerrada suena muy suave. Para que te expliques el porqué, mira de nuevo el **ejemplo 7-21**. ¿Ves todos los acordes disminuidos? En realidad, son acordes de G7♭9, menos la fundamental. El **ejemplo 7-22** demuestra el mismo acorde disminuido. Las notas del acorde disminuido (B, D, F, A♭) son la 3ª, la 5ª, la 7ª y la ♭9 de un acorde de G7♭9. A tocar el **ejemplo 7-21**, estarás escuchando acordes que alternan entre acordes de C6 y G7♭9, o sea, de I-V-I-V-I-V-I-V-I grado (**ejemplo 7-23**) en la tonalidad de C, y V-I es la progresión más suave de la armonía occidental.

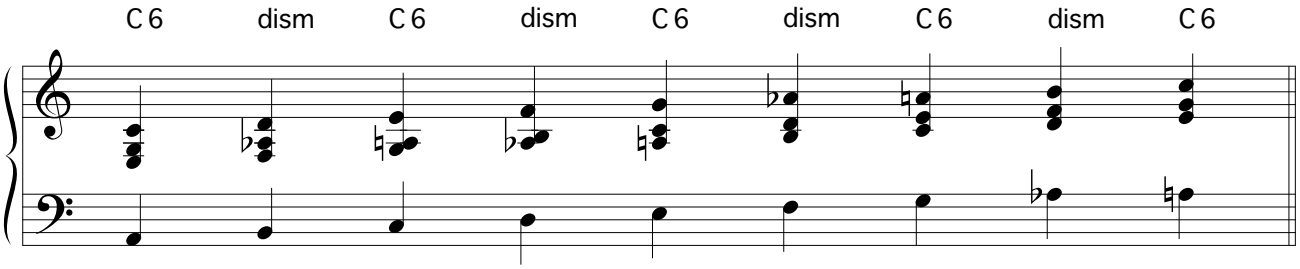
Ejemplo 7-23



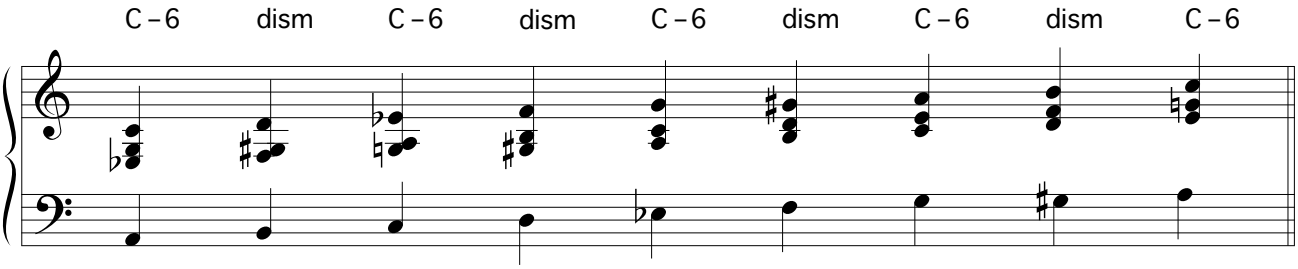
Segunda voz en el bajo

Toca el **ejemplo 7-24** y oirás la manera de que los pianistas y arreglistas de jazz logran un sonido más lleno en la armonía en posición cerrada, descendiendo la segunda voz del acorde en una octava, un método denominado *2ª voz en el bajo*. El **ejemplo 7-25** demuestra el mismo método en C menor. Esta técnica

Ejemplo 7-24



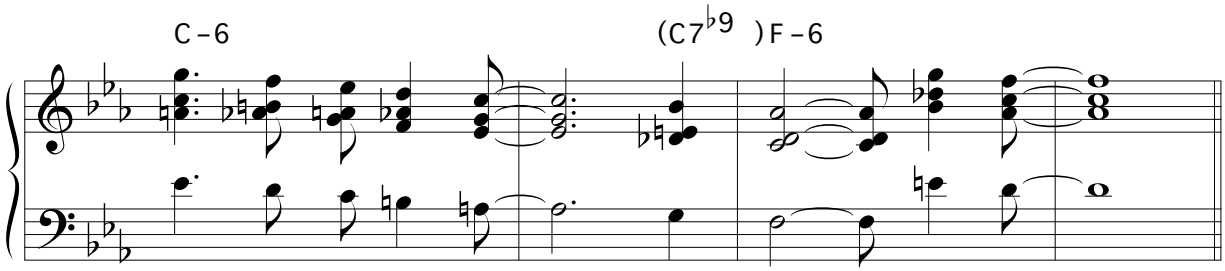
Ejemplo 7-25



resulta en unas disposiciones de voces muy bellas para piano. Por ejemplo, fíjate en la aplicación de la *2ª voz en el bajo* a los dos primeros compases de "There Will Never Be Another You" de Harry Warren (**ejemplo 7-26**) y los cuatro primeros compases de "Blue Bossa" de Kenny Dorham (**ejemplo 7-27**).

Ejemplo 7-26

Ejemplo 7-27



Hasta el momento, has estudiado la manera de tocar la escala "correcta" sobre cualquier acorde dado—es decir, has aprendido a tocar dentro de los cambios. Los músicos de estilos tan diversos como Woody Shaw, Dave Liebman, Bobby Hutcherson y McCoy Tyner han dominado el arte de salirse afuera de los cambios, tocando notas que parecen "malas" desde el punto de vista teórico pero que suenan tan "buenas". El próximo Capítulo explora el cómo y el porqué se toca "afuera".

Capítulo Ocho
Tocando "afuera" de la tonalidad

- *Las secuencias*
- *Alejándose en un semitono*
- *Alejándose en un trítono*
- *Tocando escalas para salirse afuera*
- *Cosas de piano*
- *La escala cromática*
- *Anda, anímate a tocar afuera*

Una razón porque se les admira tanto a los músicos como Joe Henderson, Woody Shaw, McCoy Tyner, Bobby Hutcherson, David Liebman y Mulgrew Miller es que no solamente han dominado el arte de tocar los cambios, sino que también saben tocar "afuera" de los cambios.

El tocar "afuera" de los cambios de acordes puede significar varias cosas a la vez, como por ejemplo el tocar notas que no estén en el acorde, estirar lo que dura un acorde hasta llegar a otro o tocar algo que sea reconocible pero que esté en otro tono. También puede significar tocar de manera "libre" o atonal, sin ninguna estructura de acordes. En esta categoría caben músicos como Anthony Braxton y Cecil Taylor y también su música está "fuera" del alcance de este libro.

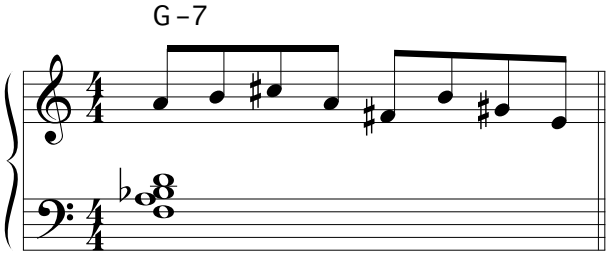
Ten presente que lo que se tiene por "afuera" es muy sujetivo y cambiadizo. Lo que a ti te parece "afuera" a otro le parecerá "adentro" y vice-versa. A Bird muchos músicos le consideraban "afuera" durante los 40, como a Coltrane durante los 60. Y muchos músicos aún tienen las últimas grabaciones de Coltrane por cosa de "afuera". Cecil Taylor lleva grabando unos 40 años y todavía muchos músicos le tienen por "afuera".

Muchos de los mejores ejemplos de tocar "afuera" son en realidad ejemplos de *bitonalidad*, es decir, dos tonalidades a la vez.[1] El pianista o guitarrista puede estar acompañando (*"comping"*) en un tono, mientras que el solista se sale afuera y toca en otro tono. Para lograr que esto suene bien y no a un montón de errores, hay que plasmar con claridad la segunda tonalidad y tocarla *autoritativamente*. Si te sientes inseguro en lo más mínimo, va a sonar fatal. Alguien ha dicho alguna vez que el tocar afuera es equivalente a hacer que las notas "malas" suenen "bien". Para una definición de la diferencia entre las notas "malas" y las "buenas", piensa así: *Puedes tocar cualquier nota sobre cualquier acorde. Si te suena "bien" a ti, está bien. Si te suena "mal", está mal*.

Ejemplo 8-1

Toca el **ejemplo 8-1**. Suena como A mayor, ¿verdad? Ahora toca el **ejemplo 8-2**, la misma frase tocada sobre unas voces de piano para G-7. Una frase en A mayor tocada sobre un acorde de G-7 es ejemplo de bitonalidad. Este ejemplo viene del solo de Woody Shaw en su tema, "Rosewood".[2] El ejemplo demostrado aquí no le hace ninguna justicia a la música, por ser tan áspera la disonancia. Hay que escuchar la grabación de Woody para oír lo bien que suena.

Ejemplo 8-2



Examinemos varias maneras de tocar "afuera".

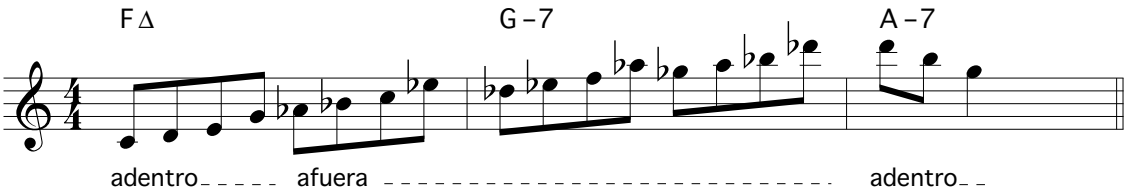
[1] Utilizamos los términos "tonalidad" y "centro tonal" alternativamente con "tono", aunque aquellos tengan un sentido algo más amplio.

[2] Woody Shaw, *Rosewood*¸ Columbia 1977.

Las secuencias

Como mencioné en el Capítulo 6, las secuencias son una buena manera de salirse de los cambios, pues el oído capta su estructura interior y tiene a qué aferrarse si la armonía llega a estar menos clara. El **ejemplo 8-3** demuestra un fragmento de uno de los mejores solos de Mulgrew Miller, de "Wingspan",[3] que publicamos entero al final del Capitulo 6. Mulgrew toca una figura de cuatro notas sobre un acorde de F , lo transpor ta a A♭ y luego lo convierte en secuencia, pasando por el ciclo de quintas, hasta D♭ y B♭. Entonces sube en un semitono y baja por una tríada de G—D, B y G—la 11ª, la 9ª y la 7ª del acorde cifrado de A-7. Mulgrew comienza adentro, se sale afuera y luego vuelve a entrar para adentro—un procedimiento común al tocar afuera. El tocar una secuencia para salirse afuera y luego el volver a entrar para adentro le da estructura a tu solo y crea la impresión de que sabes lo que estás haciendo. Piensa *adentro-afuera-adentro.*

Ejemplo 8-3

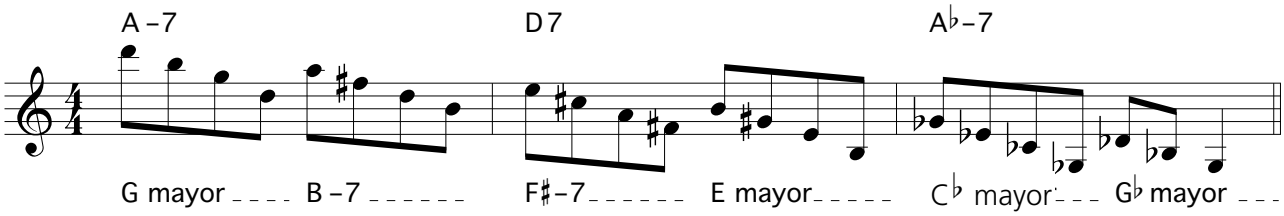


¿Por qué no suenan mal las notas que están afuera de la armonía? Un grupo conocido de cambios de acorde establece una estructura dinámica y el oído espera que ocurran ciertas cosas. Llamémoslo *lo previsto*. Después que has oído "Autumn Leaves" varias docenas de veces, esperas que C-7 vaya a ser seguido de F7. El tocar una secuencia tiene el mismo efecto. Establece estructura y prepara el oído para esperar a que siga la secuencia, de igual manera de que espera que C-7 vaya a ser seguido de F7 en "Autumn Leaves". Mientras las notas de la secuencia forman parte de la armonía, la música está "adentro". Cuando la secuencia se aparta de los acordes, resulta en armonía de "afuera". Llamémosle *lo imprevisto*. La armonía cifrada y la secuencia suenan "bien" por sí solas, aunque la secuencia salga afuera de la armonía cifrada. No suenan "mal" en conjunto, suenan a bitonalidad. *Adentro-afuera-adentro. Lo previsto-lo imprevisto.*

[3] Mulgrew Miller, *Wingspan*, Landmark, 1987.

Más adelante en el mismo solo, Mulgrew toca una secuencia descendente para lograr el mismo efecto, como se demuestra en el **ejemplo 8-4**. En el primer compás, Mulgrew toca un motivo de cuatro notas, bajando por una tríada de G—D, B, G, D—la 11ª, la 9ª, la 7ª y otra vez la 11ª, de A-7. Luego esboza un acorde de B-7—A, F♯, D, B—la 7ª, la 5ª, la 3ª y la fundamental de B-7—o sea, todas las notas del tono de G que implica el cifrado de A-7. Mulgrew ha comenzado una secuencia de cuatro notas y todavía se queda adentro de los cambios. En el segundo compás, Mulgrew continúa la secuencia una 4ª más grave, esbozando un acorde de F♯-7, con una nota de C♯ que queda afuera del acorde cifrado de D7. Luego esboza una tríada de E mayor. La G♯ no queda realmente afuera de D7, sino que es el primer grado del acorde. En el tercer

Ejemplo 8-4



Joe Henderson

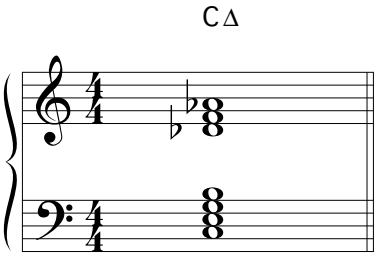
©Lee Tanner/ The Jazz Image Todos los derechos reservados

compás, Mulgrew esboza tríadas de C♭ mayor on todas las notas pertenecientes al acorde cifrado de A♭-7. La primera nota de cada motivo de cuatro notas comienza una 4ª más grave que la última—D, A, E, B, G♭, D♭—por el ciclo de quintas en la dirección de las agujas del reloj. Aquella nota C♯ del segundo compás, la única nota de la frase que esté afuera, te atrae el oído. Se destaca, pero no como guitarra en un entierro [¡que no se ofendan los guitarristas!]. Ten presente: *adentro-afuera-adentro*.

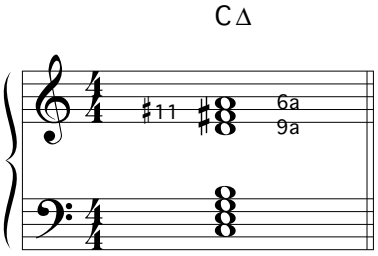
Alejándose en un semitono

Es muy común tocar a un semitono de distancia de un acorde para salirse afuera. Queda bien el subir o bajar en medio tono porque crea bastante disonancia y de eso se trata al tocar afuera. También es relativamente fácil esta técnica. Por distarse las notas en un semitono solamente, el oído puede relacionar la línea a su base armónica real con facilidad y puede captar la lógica de la disonancia. Si te pones a alejar una frase en un semitono, ¡no te acobardes! Tócala con autoridad, si no, va a sonar mal. Muchos de los mejores músicos entretejen las notas de afuera con las notas tonales (de adentro), alejándose en un semitono o un tono entero, logrando así dar unos "pasos laterales", otro término que se usa para el tocar afuera.

Ejemplo 8-5



Ejemplo 8-6



El **ejemplo 8-5** demuestra una tríada de D♭ tocada sobre C . Aunque C y D♭ sean notas vecinas, representan el salirse afuera al máximo. Las tres notas de la tríada de D♭ suenan sumamente disonantes. Ponte a tocar cada una sobre sobre el acorde de C —primer o D♭, después F y luego A♭—y oirás una disonancia de verdad. Ahora toca el **ejemplo 8-6**, una tríada de D mayor sobre el acorde de C . D se aleja en un semitono más de C que D♭, pero suena muy "adentro". Las tres notas de una tríada de D suenan muy bien—D es la 9ª de C, F♯ es la ♯11 y A es la 6ª.

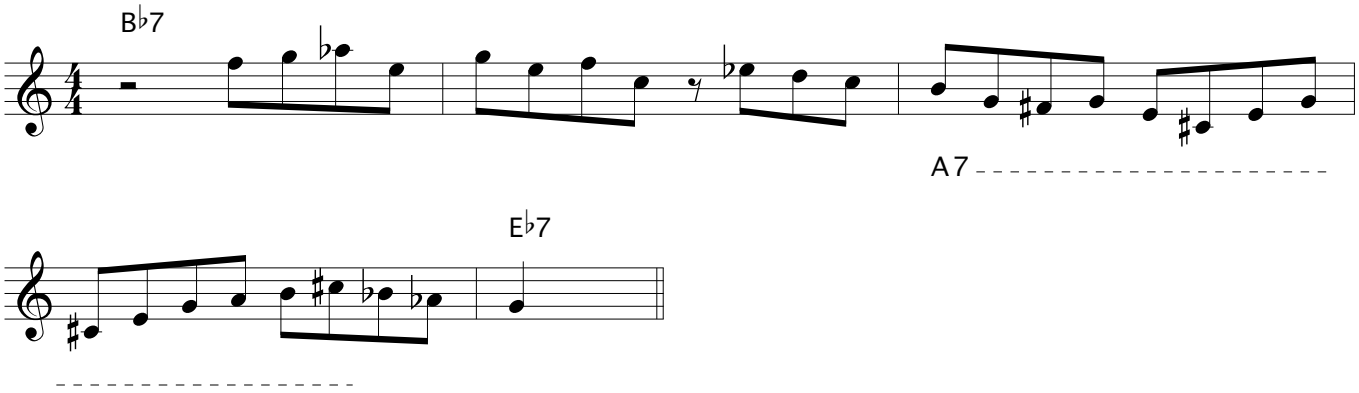
Ejemplo 8-7

El **ejemplo 8-7** demuestra un fragmento del solo de Joe Henderson en "Nutville",[4] de Horace Silver. Joe toca cuatro notas sobre el acorde de G7♭9 y luego, en lugar de tocar C-, alza la tonalidad en un semitono, tocando sobre C♯7.

[4] Horace Silver, *The Cape Verdean Blues*, Blue Note, 1965.

El **ejemplo 8-8** es del solo de Freddie Hubbard en "Hub Tones".[5] En lugar de tocar sobre los cuatro compases cifrados en B♭7, Freddie toca B♭7 por solamente dos compases, luego se baja en un semitono a A7 por la mayoría de los siguientes dos compases antes de volver a B♭7 justamente antes de que el acorde cambie a E♭7. *Adentro-afuera-adentro.*

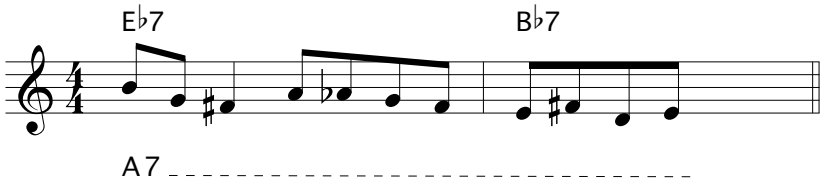
Ejemplo 8-8



Alejándose en un trítono

Otra manera de salirse afuera es tocando un sustituto tritonal.[6] Al igual que en el último ejemplo, el **ejemplo 8-9** también proviene del solo de Freddie Hubbard en "Hub Tones". Freddie toca una frase que parece y suena como A7.[7] A7 viene a ser un sustito tritonal de E♭7, el acorde cifrado. Freddie también estira el acorde de A7 dos tiempos hasta B♭7, el acorde siguiente.

Ejemplo 8-9



Si se le preguntase a Freddie en lo que estaba pensando en esos momentos, seguramente diría – No me acuerdo. El objetivo tuyo es el de estudiar e interiorizar todo hasta no tener que pensar mientras improvises, sino que solamente oigas y toques. El llegar hasta este momento requiere cientos, tal vez miles de horas de práctica. Y ten presente las palabras de Bird: *"Aprende los cambios, luego olvídalos."*

[5] Freddie Hubbard, *Hub Tones*, Blue Note, 1962.
[6] Se cubrirán a fondo los sustitutos tritonales en el Capítulo 13. Mencionaré aquí muy brevemente que se trata de sustituir un acorde de V grado por otro a un trítono de distancia.
[7] La nota A♭ es una nota de paso en la escala de A dominante bebop.

Tocando escalas para salirse afuera

El tocar una escala puede esbozar con claridad una tonalidad distinta a la cifrada. Woody Shaw era un maestro de tocar escalas que "no se casan" con el acorde cifrado. Mira el **ejemplo 8-10**, del solo de Woody en su tema, "In Case You Haven't Heard".[8] Las primeras cinco notas sugieren la tonalidad de F. Después Woody toca una escala de B pentatónica,[9] lo cual sugiere el tono de B, a un trítono de distancia de F. Luego esboza con claridad F mayor de nuevo. Woody crea una estructura armónica muy clara (las tonalidades de F, B, F) aparte del cifrado (A♭ ♯4).

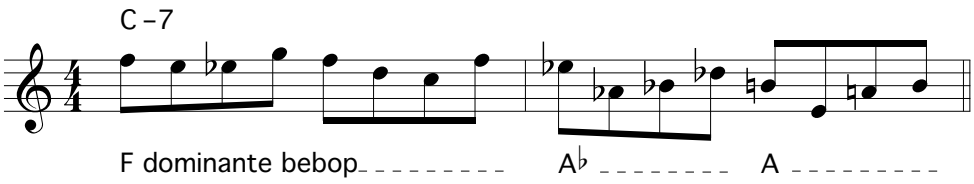
Ejemplo 8-10

Unos compases más adelante, en el mismo solo, Woody crea un efecto parecido, como se ve en el **ejemplo 8-11**. Sobre un acorde de F ♯4, primero sugiere la tonalidad de F y luego toca una escala de E pentatónica, alejada en un semitono, y finalmente vuelve a F. *Adentro-afuera-adentro.*

Ejemplo 8-11

El **ejemplo 8-12** demuestra a Woody tocando notas de una escala de F dominante bebop, seguida de dos figuras de cuatro notas, lo cual sugiere las tonalidades de A♭ y A, todo sobre un acorde de C-7 en su tema, "Rahsaan's Run".[10]

Ejemplo 8-12



[8] Woody Shaw, *Little Red's Fantasy*, Muse, 1976.
[9] Se cubrirán las escalas pentatónicas en el próximo capítulo.
[10] Woody Shaw, *Rosewood*, Columbia, 1977.

Cosas de piano

Atención, pianistas: al salirse afuera, existe una ventaja que no tienen los demás instrumentistas: los pianistas tenemos dos manos, una para tocar la tonalidad cifrada y la otra para salirse afuera. El **ejemplo 8-13** demuestra una de las maneras de hacer esto. La frase de la mano derecha esboza el acorde cifrado de C-6. La mano izquierda comienza tocando cuartas diatónicas en C menor y luego continúa cromáticamente con las 4as, afuera de C menor. El oído percibe esto como bitonalidad:

- Una mano toca en la tonalidad de C menor.
- La otra mano toca en la "tonalidad de 4as".

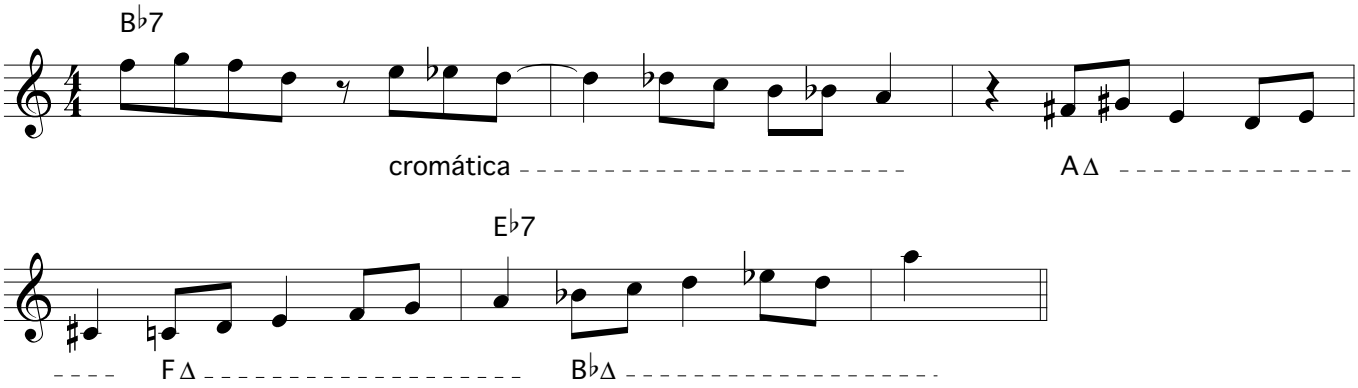
La "tonalidad de 4as" puede sonar raro, pero ten presente esto: el tocar en cierta tonalidad establece ciertas expectativas. Después de haber tocado C, D, E y F, el oído espera que sigan G, A, B y C (lo que queda de la escala de C mayor). El tocar en 4as establece unas expectativas parecidas. Después de haber tocado dos o tres acordes de 4as seguidos, el oído espera más acordes de 4as, provengan o no de los cambios de acordes cifrados.

Ejemplo 8-13

La escala cromática

En términos de tocar sobre los acordes, la escala cromática "pertenece a cada acorde—no pertenece a ningún acorde". Si tocas un glisado cromático sobre cualquier acorde, no sonará "mal". Pero si lo haces constantemente, acabarás aburriendo, y tendrás fama de no saber tocar los cambios. Sin embargo, los glisados cromáticos, por ser armónicamente ambiguos, son una manera de salirse afuera de los cambios. El **ejemplo 8-14** demuestra una parte del solo de Freddie Hubbard en "Hub Tones".[11] Freddie toca ocho notas de la escala cromática en los compases primero y segundo, terminando en A, una nota "mala" en un acorde de B♭7. Habiéndose ya apartado de la tonalidad, entonces crea una secuencia de tres notas, sugiriendo los tonos de A, F y B♭. Todo esto sobre los primeros cinco compases de un blues en B♭.

Ejemplo 8-14



[11] Freddie Hubbard, *Hub Tones*, Blue Note, 1962.

Anda, anímate a tocar afuera

Una manera fácil de empezar a tocar afuera es con los temas modales. Estos temas proporcionan mucho espacio en cada acorde para establecer la tonalidad, sacarla afuera y luego volverla a traer a los cambios. Además, como los temas modales tienen solamente uno o dos acordes, el aburrimiento inherente de la armonía estática crea la necesidad de disonancia. Los temas como "Passion Dance",[12] "So What",[13] "Little Sunflower"[14] e "Impressions"[15] son ideales para tocar afuera.

Hemos mencionado algunas veces la escala pentatónica y ya es hora de que hablemos de esta escala—en el próximo capítulo.

[12] McCoy Tyner, *The Real McCoy*, Blue Note, 1968.
[13] Miles Davis, *Kind Of Blue*, Columbia, 1959.
[14] Freddie Hubbard, *Backlash*, Atlantic, 1966.
[15] John Coltrane, *Impressions*, MCA/Impulse, 1962.

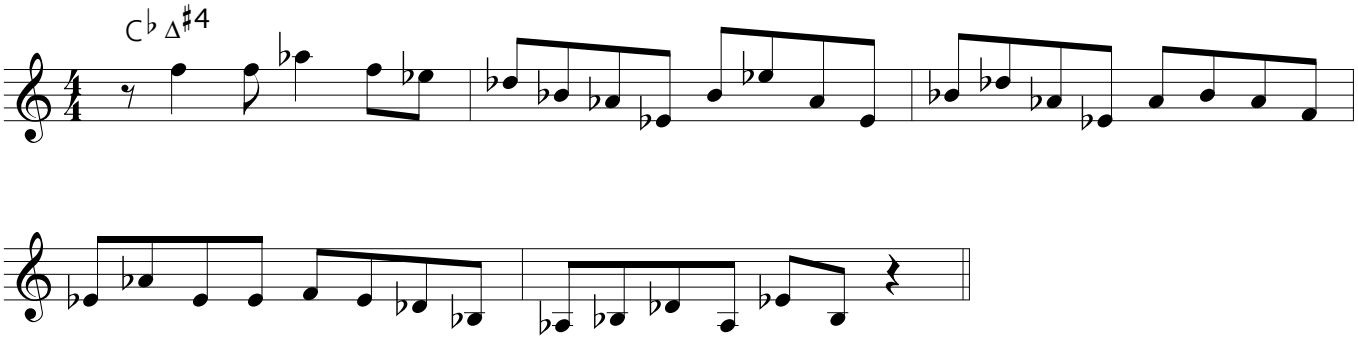
Capítulo Nueve
Las escalas pentatónicas

- *La escala pentatónica*
- *Los modos y la escala pentatónica menor*
- *Escalas pentatónicas de I, IV y V grado sobre acordes de II-V-I*
- *Tocando escalas pentatónicas en "Giant Steps"*
- *Las escalas pentatónicas y las notas "vitandas"*
- *La escala pentatónica de II grado sobre los acordes de 7ª mayor*
- *La escala pentatónica de IV grado sobre los acordes menores melódicos*
- *La escala* in-sen *y otras escalas de cinco notas*
- *La escala pentatónica menor y la escala de blues*
- *Estudiando las escalas pentatónicas*

La escala pentatónica

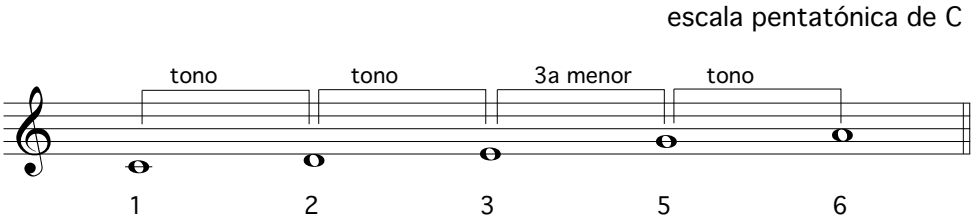
Toca el **ejemplo 9-1** y escucha el sonido de Woody Shaw al improvisar, utilizando una *escala pentatónica* de D♭. Este ejemplo proviene del solo de Woody en "In Case You Haven't Heard".[1]

Ejemplo 9-1



[1] Woody Shaw, *Little Red's Fantasy*, Muse, 1976.

Ejemplo 9-2

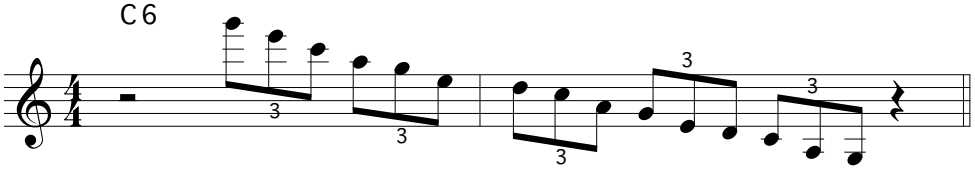


Existen muchas escalas de cinco notas, pero el término "escala pentatónica" se suele referir a la escala de cinco notas demostrada en el **ejemplo 9-2**. A continuación pongo unas maneras fáciles de ver, oir y pensar en lo que es una escala pentatónica.

- Consta de los grados 1-2-3-5-6 de la escala mayor.
- Es una escala mayor sin la cuarta y la séptima (en la tonalidad de C, se suprimen F y B).
- En términos de intervalos, se la puede concebir como "tono, tono, 3ª menor, tono".

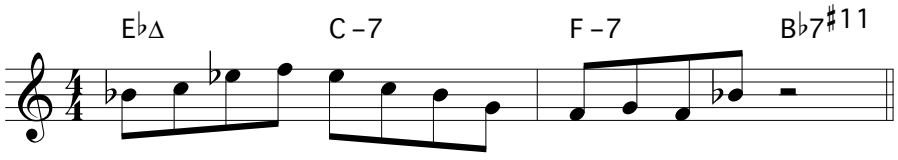
Las escalas pentatónicas le prestan a la música una mayor sensación de espacio. Construidas a base de tonos enteros y 3as menores, sin semitonos, las escalas pentatónicas carecen del cromatismo de las demás escalas. Entran en la música más aire, más espacio y más luz al tocar esta escala de intervalos más amplios.

Ejemplo 9-3



En la época del *swing*, Art Tatum, Lester Young y Teddy Wilson tocaban escalas pentatónicas a menudo. El **ejemplo 9-3** demuestra el glisado murmureo de C pentatónico que toca Tatum en el tema de Harry Ruby, "Three Little Words"[2].

Ejemplo 9-4



Las escalas pentatónicas no se tocaban mucho durante la época del bebop, aunque la melodía de "So Sorry, Please"[3] de Bud Powell se basa en una escala pentatónica de E♭ (**ejemplo 9-4**). Se volvieron a introducir las escalas pentatónicas al jazz a principios de los años 60, sobre todo en manos de John Coltrane y McCoy Tyner.

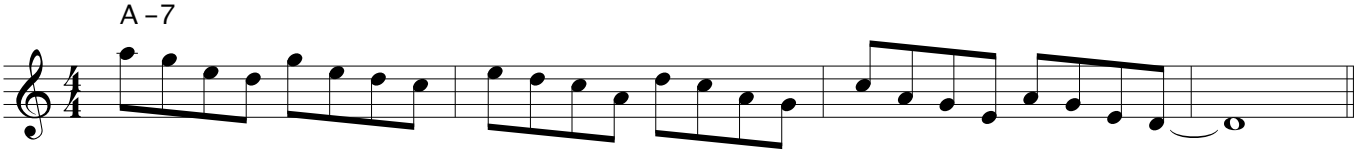
[2] Art Tatum, *Gene Norman Presents, Vol. I, GNP* Crescendo, de principios de los años 50.
[3] Bud Powell, *The Genius Of Bud Powell*, Verve, 1950.

Los modos y la escala pentatónica menor

Al igual que cualquier otra escala, la pentatónica está dispuesta de modos, los cuales provienen de las varias notas que se pueden utilizar como punto de partida de la escala, como se ve en el **ejemplo 9-5**. El quinto modo se toca con tanta frecuencia que ya ha adquirido denominación propia: la *escala pentatónica menor*, una escala que tiene mucho en común con la escala de blues. Hablaremos más de esta escala en el Capítulo 10. El *lick* de la escala pentatónica menor demostrado en el **ejemplo 9-6** es el primero que aprenden a tocar muchos músicos de jazz.

Ejemplo 9-5

Ejemplo 9-6



Las escalas pentatónicas de I, IV y V grado sobre acordes de II-V-I

Hay tres escalas pentatónicas que ocurren naturalmente en cada tonalidad mayor. En la tonalidad de C mayor, son las escalas pentatónicas de C, F y G (**ejemplo 9-7).** Llamémoslas escalas de I, IV y V grado. Sirvan los números romanos para ayudarte a aprender la posición de cada escala en relación con su tonalidad, pero *no* forman parte de la terminología común como "acorde de barra" o "II-V-I". Si le dices a otro músico, "Estoy tocando sobre el IV grado pentatónico", pensará o que eres un genio o, lo que es más probable, que estás loco.

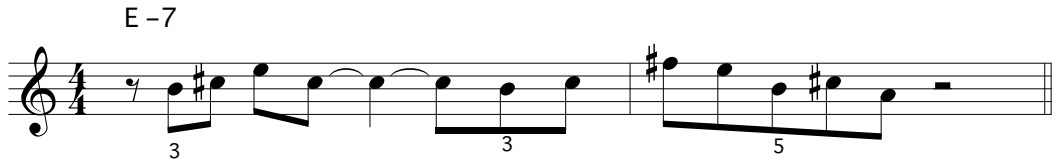
Toca cada escala pentatónica—de I, IV y V grado—sobre el acorde de II grado, luego sobre el acorde de V grado, y luego sobre el acorde de I grado en la tonalidad de C. Si eres pianista, toca los acordes con la mano izquierda y las escalas con la mano derecha. Si no eres pianista, pide prestado un piano y que tu maestro toque los acordes o bien utiliza el primer corte del disco *play-along* de Jamey Aebersold, *Vol. 21, Gettin' It Together*.

Ejemplo 9-7

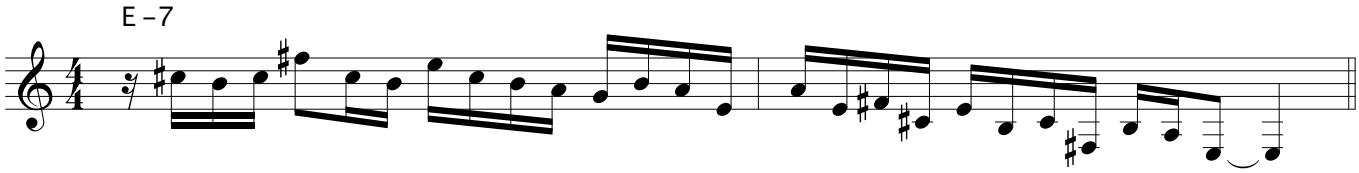
Ejemplo 9-8

Sobre D-7, el acorde de II grado, las tres escalas pentatónicas (de I, IV y V grado) sonarán bien (**ejemplo 9-8**). La escala pentatónica de V grado, basada en G, es algo más interesante que I y IV por tener tanto B como E—la 6ª y la 9ª de un acorde de D-7. Woody Shaw toca una escala pentatónica de V grado sobre un acorde de II grado (A pentatónica sobre E-7) en el tema de Kenny Barron, "Gichi",[4] como se demuestra en los **ejemplos 9-9** y **9-10**. Muchos de los ejemplos de este capítulo presentan a Woody Shaw, un maestro reconocido de la escala pentatónica. En otro ejemplo, Woody toca una escala pentatónica de I grado sobre un acorde de II grado (G♭ pentatónica sobre A♭-7) en su tema, "Rahsaan's Run"[5] (**ejemplo 9-11**).

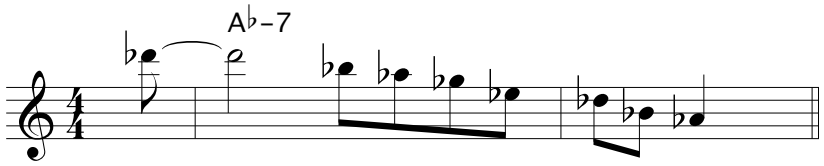
Ejemplo 9-9



Ejemplo 9-10



Ejemplo 9-11

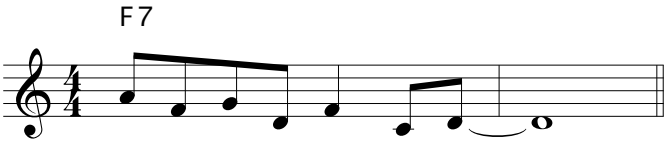


[4] Booker Ervin *Back From The Gig*, Blue Note, 1968.
[5] Woody Shaw, *Rosewood*, Columbia, 1977.

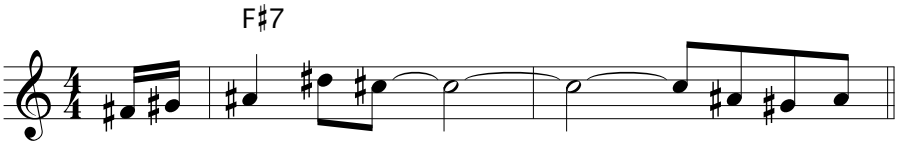
Sobre G7, el acorde de V grado, las escalas pentatónicas de I y IV grado, tienen C, la nota "vitanda" de un acorde de G7 (**ejemplo 9-12**). Esto no quiere decir que no las puedas tocar, solamente que cada escala tiene una disonancia incorporada. Sin embargo, si tocas la escala pentatónica de V grado sobre G7, no habrá nota "vitanda". También suena bien la escala pentatónica de V grado por poseer tanto A como E—la 9ª y la 13ª de G7. El **ejemplo 9-13** demuestra a Lee Morgan tocando la escala pentatónica de V grado sobre un acorde de V grado (F pentatónico en F7) en su tema, "Totem Pole".[6] El **ejemplo 9-14** demuestra a Woody Shaw tocando la escala pentatónica de F♯ sobre F♯7 en "Child's Dance"[7] de Ramon Morris.

Ejemplo 9-12

Ejemplo 9-13



Ejemplo 9-14



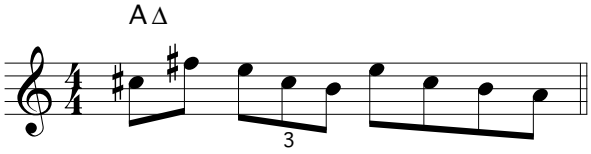
[6] Lee Morgan, *The Sidewinder*, Blue Note, 1963.
[7] *Art Blakey's Jazz Messengers,* Prestige, 1972.

Ejemplo 9-15

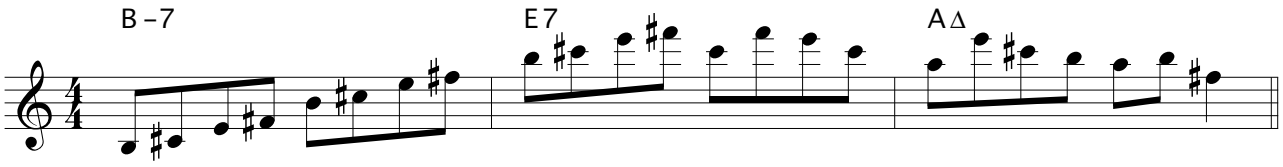
escala pentatónica de I grado escala pentatónica de IV grado escala pentatónica de V grado

Tocada sobre CΔ, el acorde de I grado, la escala pentatónica de IV grado tiene F, una nota "vitanda" en un acorde de CΔ (**ejemplo 9-15**). Las escalas pentatónicas de I y de V grado suenan consonantes sobre un acorde de CΔ, ya que ninguna escala contiene F, la nota "vitanda". La escala pentatónica de V grado suena más llena que la de I grado por tener tanto la 7ª como la 9ª del acorde de 7ª mayor (B y D en un acorde de CΔ). El **ejemplo 9-16** demuestra a Mulgrew Miller tocando una escala de A pentatónica sobre AΔ (la escala pentatónica de I grado sobre un acorde de I grado) en "Wingspan".[8] El **ejemplo 9-17** demuestra a Mulgrew tocando primero una escala pentatónica de V grado sobre una progresión de II-V (E pentatónica sobre B-7, E7) y luego una escala pentatónica de I grado sobre un acorde de I grado (A pentatónica sobre AΔ), también de "Wingspan.

Ejemplo 9-16



Ejemplo 9-17



[8] Mulgrew Miller, *Wingspan*, Landmark, 1987.

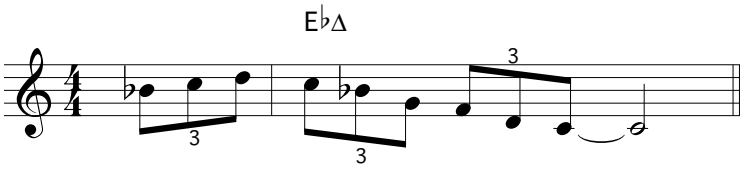
Ejemplo 9-18

Ejemplo 9-19

Ejemplo 9-20

Ejemplo 9-21

Ejemplo 9-22



Toca el **ejemplo 9-18** y oirás tocar a Lee Morgan la escala de E♭ pentatónica sobre A♭Δ, la escala pentatónica de V grado sobre un acorde de I grado, en "Totem Pole".[9] El **ejemplo 9-19** demuestra a Woody Shaw tocando la escala pentatónica de V grado sobre un acorde de I grado (E♭ pentatónica sobre A♭Δ) en "Lynn's Tune",[10] de Booker Ervin.

El **ejemplo 9-20** demuestra a Woody tocando la escala pentatónica de D♭ sobre G♭Δ, la escala pentatónica de V grado sobre un acorde de I grado en "Rosewood"[11] (A natural es una nota de paso cromática).

El **ejemplo 9-21** demuestra una frase de F pentatónica tocada por Woody sobre B♭Δ en "Rosewood".[12] El **ejemplo 9-22** demuestra un *lick* de B♭ pentatónica que toca Woody sobre un acorde de E♭Δ en "Organ Grinder".[13]

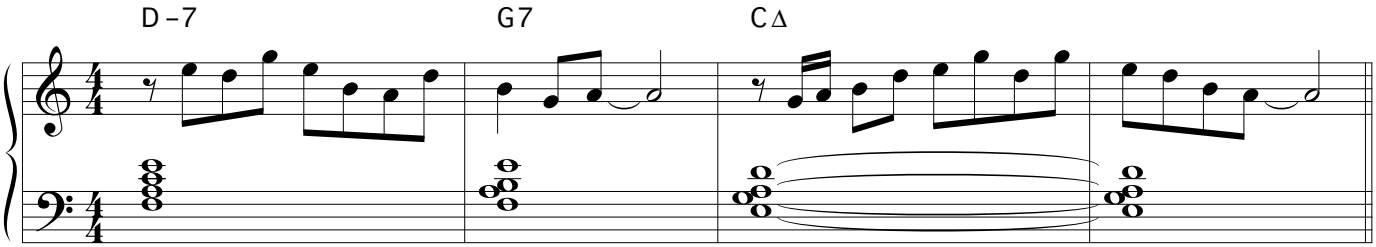
[9] Lee Morgan, *The Sidewinder*, Blue Note, 1963.
[10] Booker Ervin, *Back From The Gig*¸ Blue Note, 1968.
[11] Woody Shaw, *Rosewood,* Columbia, 1977.
[12] *Íbid.*
[13] Woody Shaw, *Woody Three*, Columbia, 1979.

Woody Shaw

©1978 Bruce Polonsky Todos los derechos reservados

Por si no te has fijado, la escala pentatónica de V grado suena consonante tocada sobre los tres acordes—de II, V y I grado. Esto hace que el tocar sobre II-V-I sea mucho más fácil. Prueba a improvisar sobre la progresión de II-V-I en C, tocando solamente la escala pentatónica de V grado, la basada en G, como se demuestra en el **ejemplo 9-23**. El primer corte del disco de Jamey Aebersold, *Volume 3, The II-V7-I Progression* es una buena fuente de estudio en todas las tonalidades.

Ejemplo 9-23



A continuación pongo unas reglas generales para tocar las escalas pentatónicas sobre acordes de II-V-I:

- En un acorde de II grado, toca las escalas pentatónicas de II, IV y V grado.
- En un acorde de V grado, toca la escala pentatónica de V grado.
- En un acorde de I grado, toca la escala pentatónica de I y V grado.
- En una progresión de II-V-I, toca la escala pentatónica de V grado.

Tocando escalas pentatónicas en "Giant Steps"

Mira el **ejemplo 9-24**, los cambios de "Giant Steps"[14] de John Coltrane, un tema que tiene fama de ser difícil de tocar. Por cierto, "Giant Steps" es un tema desafiante, pero quizá parezca algo más fácil después de estudiar los siguientes ejemplos. Sus dieciséis compases están provistos de 26 cambios de acorde. Tocado en un tiempo bastante rápido, son muchos acordes de tocar. ¿Por cuántas tonalidades pasa? El primer acorde es BΔ y los dos siguientes, D7 y GΔ, son progresión de V-I en la tonalidad de G. El próximo acorde, B♭7, es el acorde de V grado en la tonalidad de E♭. ¡Ya van tres tonalidades en sólo los cuatro primeros acordes! Pero no te preocupes. *Cada acorde del tema se basa en esas tres tonalidades.* Por estar "Giant Steps" en solamente tres tonalidades, podrás tocar "Giant Steps" utilizando solamente tres escalas pentatónicas.

[14] John Coltrane, *Giant Steps*, Atlantic, 1959.

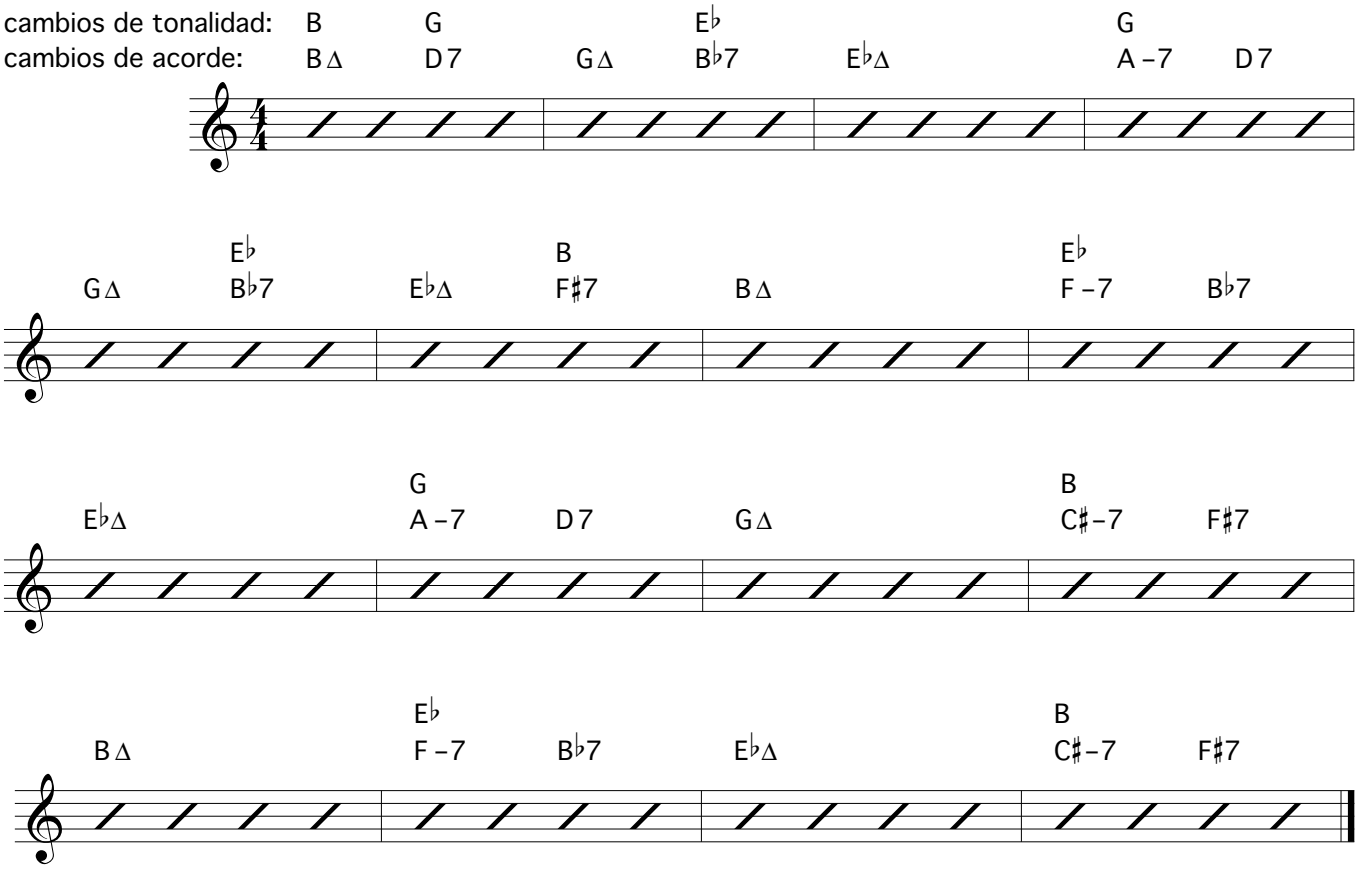
Ejemplo 9-24

Cambios de "Giant Steps"

El **ejemplo 9-25** demuestra tanto los cambios de tonalidad como los cambios de acorde al ocurrir en "Giant Steps". Notarás que los cambios de tonalidad ocurren con menos frecuencia que los cambios de acorde. "Giant Steps" tiene 26 acordes, pero solamente 10 cambios de tonalidad. Y esos 10 cambios de tonalidad abarcan solamente tres tonalidades—B, G y E♭. *Piensa en términos de tonalidad, no de acorde*.

Ejemplo 9-25

"Giant Steps": Cambios de tonalidad sobre cambios de acorde



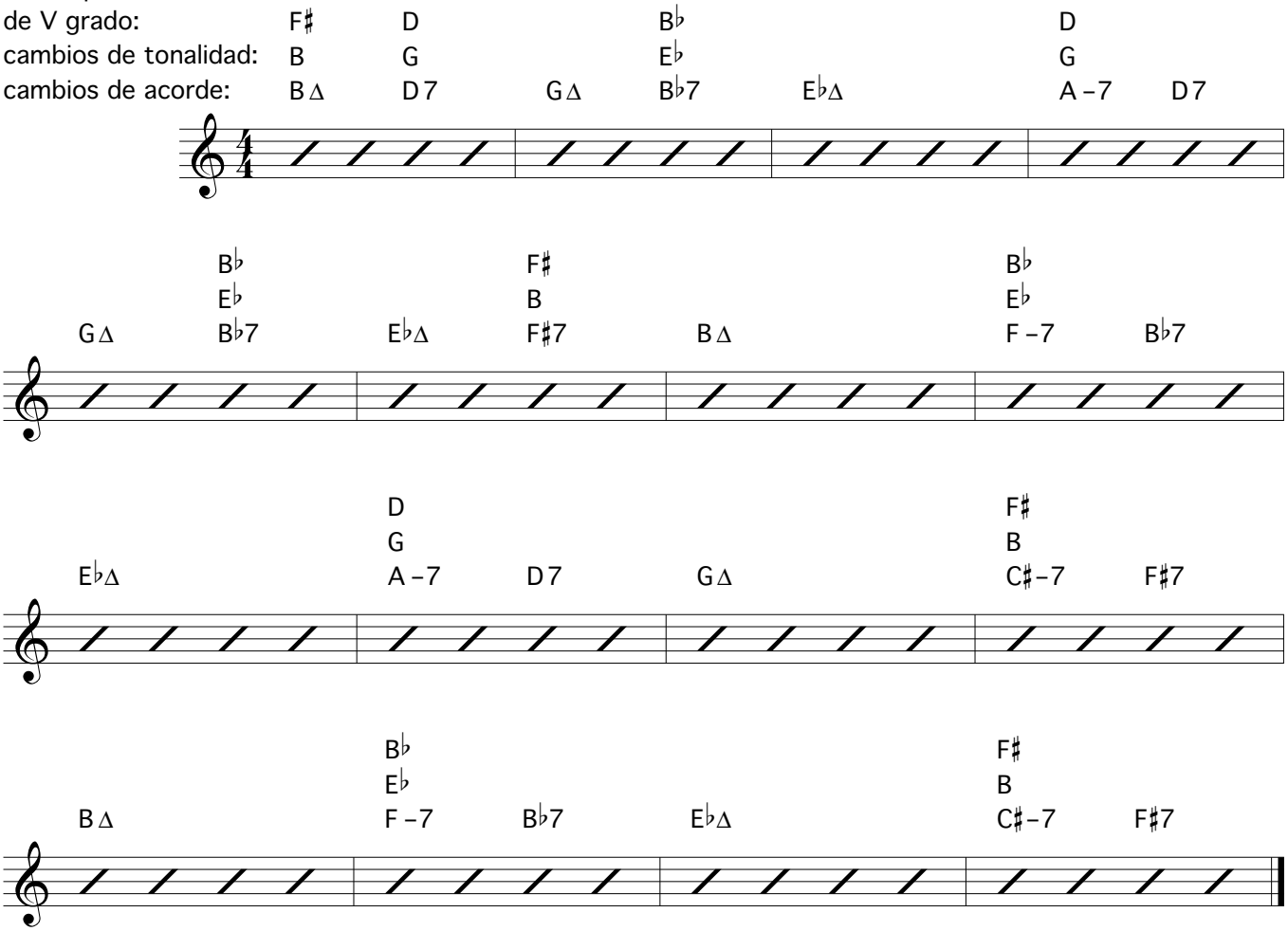
El **ejemplo 9-26** demuestra las escalas pentatónicas de V grado, los cambios de tonalidad y los cambios de acorde de "Giant Steps". El **ejemplo 9-27** demuestra un solo basado completamente en las escalas pentatónicas de V grado de "Giant Steps". El **ejemplo 9-28** demuestra el mismo solo, con voces de mano izquierda para piano.

Si tocas un solo utilizando solamente escalas pentatónicas, será bastante aburrido. Pero mezcladas con los cambios más convencionales, las escalas pentatónicas le prestarán a tu estilo más estructura y una sensación de más espacio.

"Giant Steps" no es exactamente el tema más fácil con que empezar a tocar las escalas pentatónicas. Lo escogí para demostrar la manera de hacer más accesible un tema desafiante. A medida de que empieces a aprender a tocar solo sobre las escalas pentatónicas, pruébalas en temas más fáciles, como "Just Friends" o "Tune-Up".

Ejemplo 9-26

"Giant Steps" - escalas pentatónicas de V grado sobre los cambios de tonalidad y de acorde



Ejemplo 9-27

Ejemplo 9-28

Las escalas pentatónicas y las notas "vitandas"

Existe otra razón porque la escala pentatónica de V grado suena bien sobre una progresión de II-V-I. ¿Cuáles son las notas "vitandas" de D-7, G7 y CΔ, los acordes de II-V-I de la tonalidad de C?

- En un acorde de D-7, no hay nota "vitanda".
- En un acorde de G7, la nota "vitanda" es C.
- En un acorde de CΔ, la nota "vitanda" es F.

Ejemplo 9-29

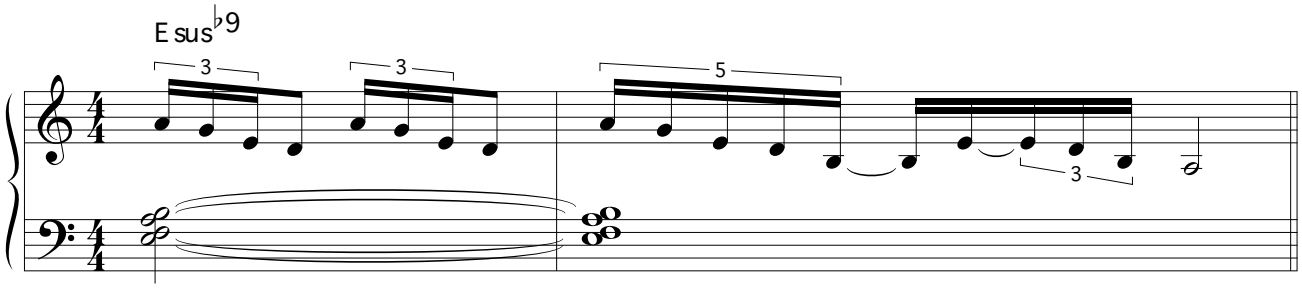
la escala de C mayor,

menos C y F, las dos notas "vitandas", es la escala pentatónica de G

C y F son las dos notas "vitandas" de la progresión de II-V-I en la tonalidad de C. Si tocas la escala de C mayor, omitiendo C y F, te quedarán cinco notas, como se ve en el **ejemplo 9-29**. Dispón esas cinco notas de otra manera y te quedarás con la escala pentatónica de G. *La escala pentatónica de V grado es la escala mayor sin las notas "vitandas".*

Por carecer de notas "vitandas" la escala pentatónica de G, la escala pentatónica de V grado de la tonalidad de C, se la puede tocar sobre cualquier acorde de la tonalidad de C: CΔ, D-7, Esus♭9, FΔ♯4, G7, Gsus y Bø. Para mostrar esto, el **ejemplo 9-30** ofrece a Woody Shaw tocando una frase pentatónica de G sobre un acorde de Esus♭9 en el tema de Kenny Barron, "Gichi".[15]

Ejemplo 9-30



[15] Booker Ervin, *Back From The Gig,* Blue Note, 1968.

Tocando la misma escala pentatónica en acordes sucesivos en varias tonalidades

Ya que pertenece cada escala pentatónica a tres tonalidades mayores distintas (la escala pentatónica de C es del I grado en C mayor, del IV grado en G mayor y del V grado en F mayor) se puede tocar la misma escala pentatónica con frecuencia en acordes sucesivos en varias tonalidades, como se ve en los siguientes tres ejemplos. Fíjate en que todos estos ejemplos se tocan sobre acordes de II grado que distan el uno del otro en un tono entero, lo que viene a ser una progresión de acordes muy común.

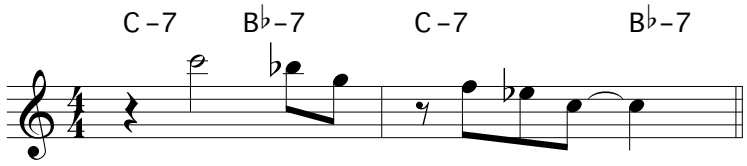
El **ejemplo 9-31** demuestra a Joe Henderson tocando la escala pentatónica de G♭ sobre E♭-7 y D♭-7 en "Pretty Eyes"[16] de Horace Silver. E♭-7 y D♭-7 son acordes de II grado que distan el uno del otro en un tono entero, en las tonalidades de D♭ y C♭, respectivamente. La escala pentatónica de B♭ es la del IV grado en D♭ y la del V grado en C♭. Joe estira una sola idea melódica (la escala pentatónica de G♭) hasta cubrir dos tonalidades distintas (las de D♭ y C♭).

Ejemplo 9-31

Ejemplo 9-32

Woody Shaw toca una escala pentatónica de B♭ sobre G-7 y F-7, acordes de II grado que distan el uno del otro en un tono entero, en su solo en "Rosewood",[17] como se ve en el **ejemplo 9-32**. La escala pentatónica de B♭ es la del IV grado de la tonalidad de F (el acorde de G-7) y del V grado de la tonalidad de E♭ (el acorde de F-7).

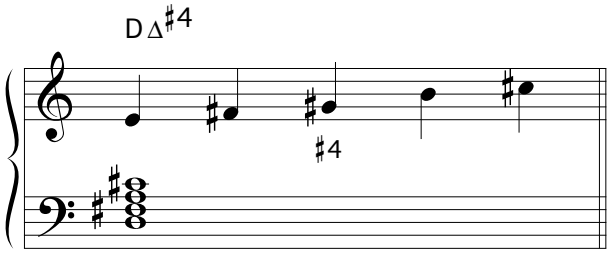
Ejemplo 9-33



Un poco más adelante en el mismo solo, Woody toca la escala pentatónica de E♭ sobre B♭-7 y C-7, acordes de II grado que distan el uno del otro en un tono entero (**ejemplo 9-33**). La escala pentatónica de E♭ sobre B♭-7 es la del V grado sobre un acorde de II grado. La escala pentatónica de E♭ sobre C-7 es la del IV grado sobre un acorde de II grado.

[16] Horace Silver, *The Cape Verdean Blues*, Blue Note, 1965.
[17] Woody Shaw, *Rosewood*, Columbia, 1977.

Ejemplo 9-34

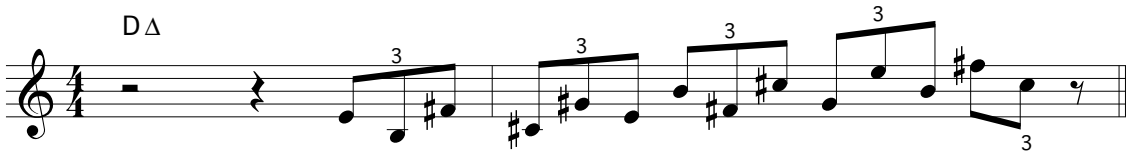


escala pentatónica de II grado

La escala pentatónica de II grado sobre los acordes de 7ª mayor

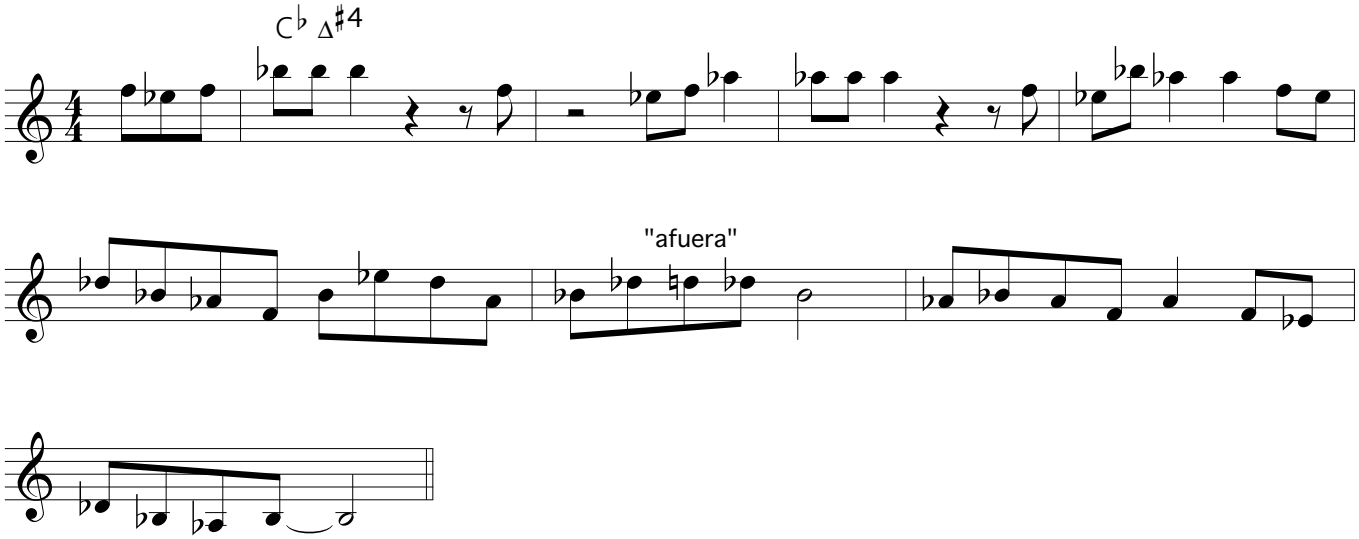
Otra escala pentatónica se toca con frecuencia sobre los acordes de 7ª mayor. Toca una escala pentatónica de E sobre un acorde de DΔ, como se demuestra en el **ejemplo 9-34**. Al tocar G♯ se cambia DΔ a DΔ♯4 o D lidio. La escala pentatónica de E se construye de la segunda nota del acorde de DΔ, entonces le denominaremos escala pentatónica de II grado. Joe Henderson utiliza esta idea (escala pentatónica de E sobre DΔ) en el tema de Duke Pearson, "Gaslight,"[18] como se ve en el **ejemplo 9-35**.

Ejemplo 9-35



En el **ejemplo 9-36**, Woody Shaw toca la escala pentatónica de II grado sobre un acorde lidio (escala pentatónica de D♭ sobre C♭Δ♯4) en "In Case You Haven't Heard."[19] Fíjate cómo Woody se sale "afuera" de la tonalidad brevemente, tocando D natural en el séptimo compás.

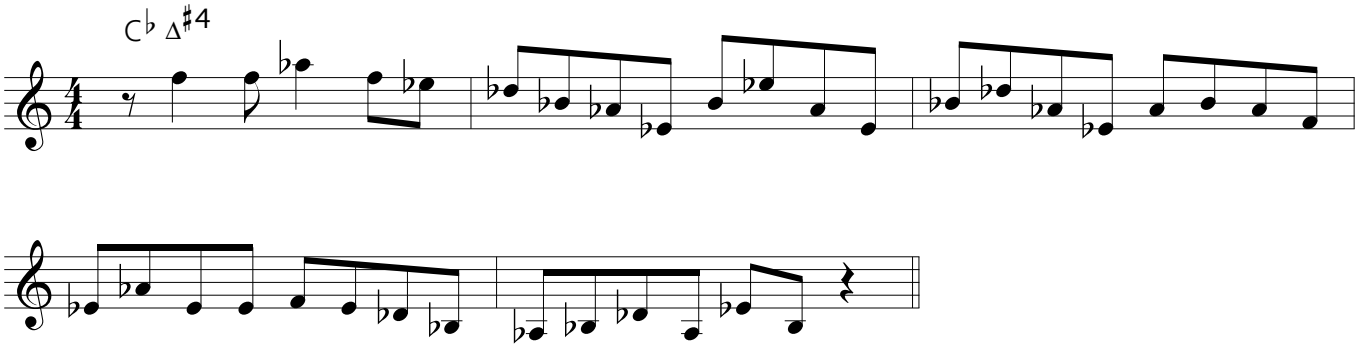
Ejemplo 9-36



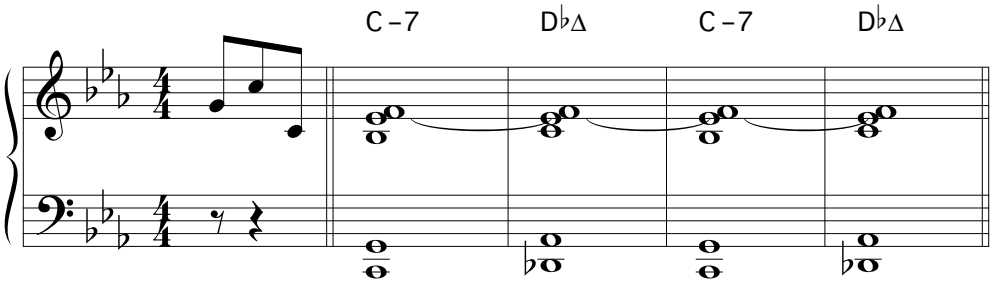
[18] Duke Pearson, *Sweet Honey Bee,* Blue Note, 1966.
[19] Woody Shaw, *Little Red's Fantasy*, Muse, 1976.

Más adelante, en el mismo solo, Woody vuelve a tocar la misma escala pentatónica de II grado sobre el acorde lidio (D♭ pentatónica sobre C♭Δ♯4) como se ve en el **ejemplo 9-37**. Al tocar la escala pentatónica de II grado sobre los acordes de 7ª mayor, no tiene que esperar a ver ♯4 indicada en la cifra. Así como se puede ascender la 4ª en cualquier acorde de 7ª mayor, *se puede tocar la escala pentatónica de II grado sobre cualquier acorde de 7ª mayor.*

Ejemplo 9-37

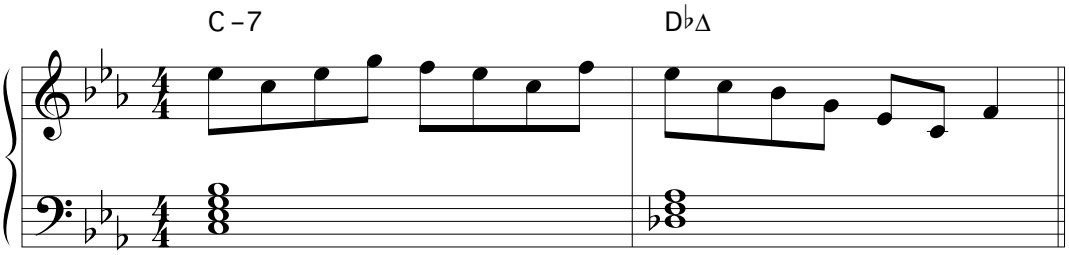


Ejemplo 9-38



El tema de Wayne Shorter, "Speak No Evil",[20] en el cual alternan durante ocho compases los acordes de C-7 y D♭Δ (se demuestran los cuatro primeros compases en el **ejemplo 9-38**) presenta una buena oportunidad para tocar una escala pentatónica sola, como se ve en el motivo de dos compases del **ejemplo 9-39**. La escala pentatónica de E♭ es la del IV grado en la tonalidad de B♭ (el acorde de C-7) y la del II grado en D♭Δ.

Ejemplo 9-39



[20] Wayne Shorter, *Speak No Evil*, Blue Note, 1964.

Ejemplo 9-40

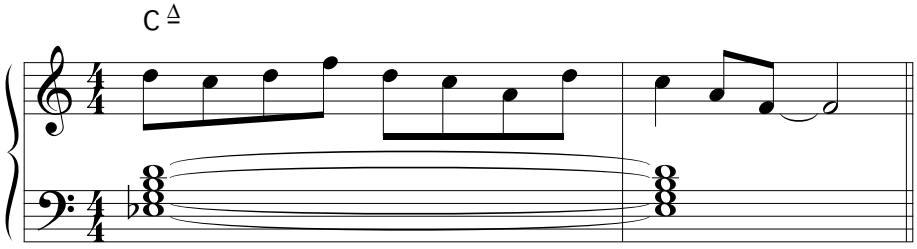
Un tipo común de rearmonización en los acordes de V grado es el sustituto tritonal. No cubriremos a fondo los sustitutos tritonales hasta el Capítulo 13. Esencialmente, el sustituto tritonal implica el tocar un acorde de V grado a un trítono de distancia del acorde V grado cifrado. Suponte que estás tocando sobre un acorde de D7 y que quieres utilizar un sustituto tritonal, tocando A♭7 (D7 y A♭7 distan el uno del otro en un trítono). Esto quiere decir que puedes tocar una escala de A♭ pentatónica sobre D7. El **ejemplo 9-40** muestra esta idea realizada por Mulgrew Miller en "Wingspan".[21]

La escala pentatónica de IV grado sobre los acordes menores melódicos

En una escala menor melódica, existe solamente una escala pentatónica que ocurre naturalmente. Se construye a base del cuarto grado de la escala. En C menor melódica, la escala pentatónica de IV grado se construiría a base de F **(ejemplo 9-41**). Quizá te suene un poco rara esta escala pentatónica de IV grado si no estás acostumbrado a oírlo **(ejemplo 9-42**). Es así porque las escalas pentatónicas suenan como una tonalidad completamente "mayor" y al tocarlas sobre el sonido tan exótico y decididamente "no-mayor" de los acordes de la escala menor melódica, surgen cosas extrañas (y bellas). Si no te gusta el sonido, no te preocupes. Es cuestión del gusto personal, que puede evolucionar. *En los acordes de las escalas menores melódicas, se puede tocar la escala pentatónica basada en el IV grado de la "tonalidad" menor melódica.*

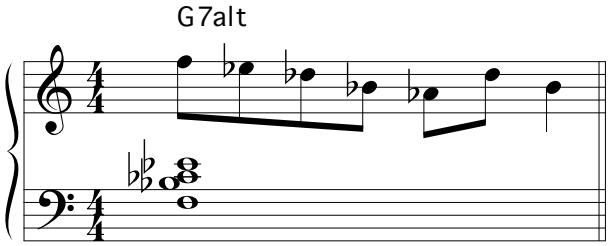
Ejemplo 9-41

Ejemplo 9-42



[21] Mulgrew Miller, *Wingspan*, Landmark, 1987.

Ejemplo 9-43



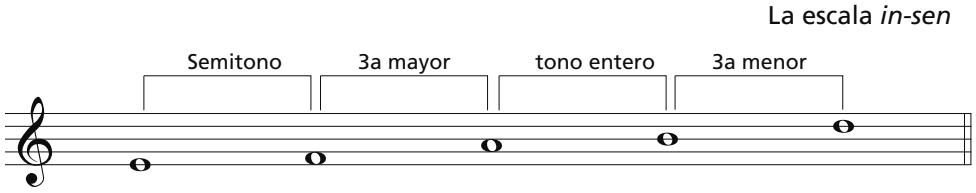
Un acorde que proviene de la armonía menor melódica y en el cual entra mucho en juego la armonía pentatónica es el acorde alt. Por ejemplo, G7alt proviene del 7º modo de A♭ menor melódica. La escala pentatónica que se basa en el cuarto grado de A♭ menor melódica es la de D♭, como se ve en el *lick*, mostrado en el **ejemplo 9-43**. Se puede evitar el tener que calcularlo, aprendiendo de memoria esta frase: *En un acorde alt, se toca la escala pentatónica a un trítono de distancia (sobre G7alt, se toca la escala pentatónica de D♭).*

No ocurren las escalas pentatónicas en la armonía disminuida ni en la de la escala de tonos enteros.

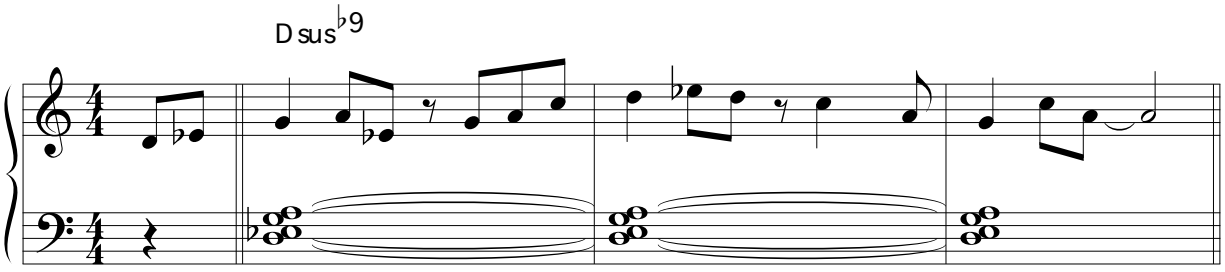
La escala in-sen *y otras escalas de cinco notas*

Existen miles de combinaciones de cinco notas que se podrían denominar "escalas pentatónicas". Una de ellas, que se toca con frecuencia, es la escala *in-sen*, que utilizaron por vez primera en el jazz John Coltrane y Mc Coy Tyner, y que se demuestra en el **ejemplo 9-44**.[22] El distintivo patrón de intervalos de la escala *in-sen* es "semitono, 3ª mayor, tono entero, 3ª menor". Toca el **ejemplo 9-45** y escucha a Kenny Barron al tocar la escala *in-sen* en los primeros compases de su tema, "Golden Lotus".[23]

Ejemplo 9-44



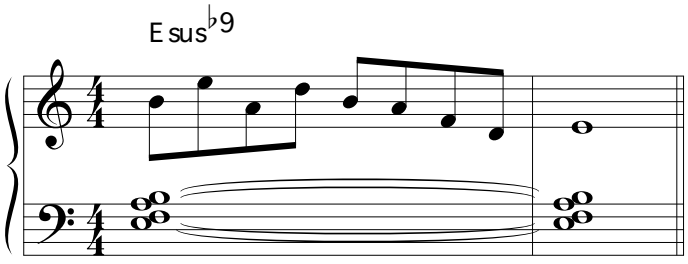
Ejemplo 9-45



[22] Dicho de mejor manera, *in-sen* representa la afinación del *koto*, un instrumento de cuerdas japonés, más que una escala.
[23] Kenny Barron, *Golden Lotus*, Muse 1980.

Ejemplo 9-46

Ejemplo 9-47



La escala *in-sen* ocurre naturalmente en las escalas mayores al igual que en las menores melódicas. Como se ve en el **ejemplo 9-46**, las notas de las escala de E *in-sen* se encuentran en las escalas de C mayor y de D menor melódica. La escala de E *in-sen* se basa en el tercer grado de la escala de C mayor y el segundo grado de la escala de D menor melódica. Se la puede tocar sobre los acordes de las escalas mayores, tanto como los acordes de las escalas menores melódicas, pero se toca con frecuencia sobre los acordes *sus*$^{\flat 9}$,como se demuestra en el ejemplo anterior, tocado por Kenny Barron (**ejemplo 9-45**). El **ejemplo 9-47** demuestra un patrón de la escala de E *in-sen* sobre un acorde de Esus$^{\flat 9}$.

El **ejemplo 9-48** demuestra otra escala de cinco notas. Esta escala no tiene ninguna denominación comúnmente aceptada, pero yo la he oído nombrar como "pentatónica alterada". Al igual que la escala *in-sen*, se suele tocar sobre acordes de sus$^{\flat 9}$. a diferencia de la escala *in-sen*, la escala pentatónica alterada tiene una 13ª natural y ocurre naturalmente solamente en la escala menor melódica (mostrada a continuación).

Ejemplo 9-48

La escala menor pentatónica y la escala de blues

La escala menor pentatónica es por la mayor parte intercambiable con la escala de blues, de la que hablaremos en el próximo capítulo. El **ejemplo 9-49** muestra una escala de C menor pentatónica y una escala de C de blues. Son casi idénticas, fuera de que la de blues tiene F♯, una nota de paso cromática entre F y G. El **ejemplo 9-50** muestra dos frases parecidas sobre un acorde de C7♯9.[24] Las notas de la primera frase provienen de la escala pentatónica de C menor. Las del segundo pasaje provienen de la escala de blues de C.

Ejemplo 9-49

Ejemplo 9-50

[24] Los pianistas deben tomar nota de las voces de mano izquierda de C7♯9.

Ejemplo 9-51

Black Narcissus

Joe Henderson

©1980 Johen Music. Utilizado con permiso.

Temas que utilizan las escalas pentatónicas

Existen algunos temas fantásticos que utilizan las escalas pentatónicas como base melódica, incluyendo el tema de Gary Bartz, "The Pennywhistle Call",[25] "You Are There"[26] de Johnny Mandel y "Dizzy Atmosphere"[27] de Dizzy Gillespie. Los 15 primeros compases de "Black Narcissus"[28] de Joe Henderson, que incluimos entero en el **ejemplo 9-51**, se basan en las escalas pentatónicas de G♭ y E. Las seis primeras notas de "Sonnymoon For Two"[29] de Sonny Rollins esbozan la escala pentatónica de B♭ menor, como se ve en el **ejemplo 9-52.**

Ejemplo 9-52

Practicando las escalas pentatónicas

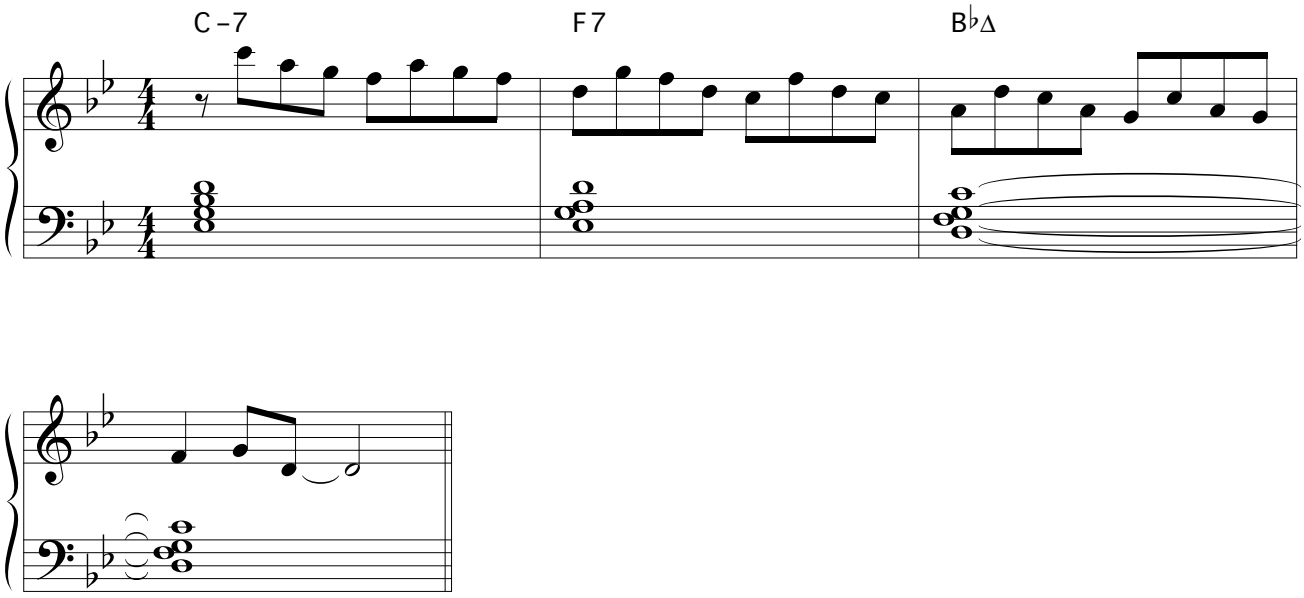
Ya que la mayoría de la música que tocamos está en el tiempo de 4/4, la escala pentatónica de cinco notas se suele tocar en agrupaciones de cuatro notas, como se ve en el patrón de la escala pentatónica de F del **ejemplo 9-53**. Hay que interiorizar tales patrones, pero

Ejemplo 9-53

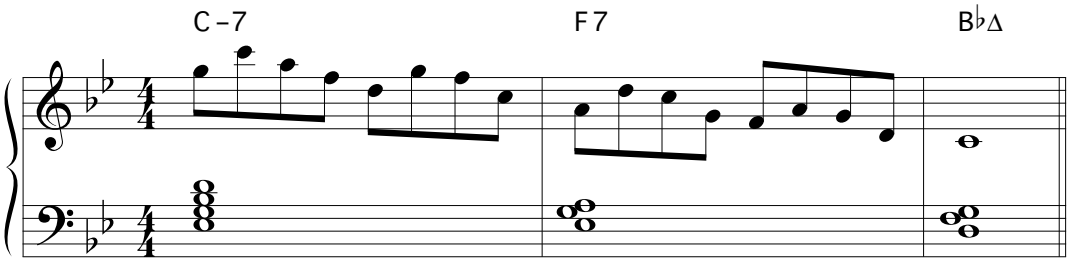
[25] Gary Bartz, *Reflections On Monk,* SteepleChase, 1988.
[26] Irene Kral*, Gentle Rain*, Choice, 1977.
[27] Charlie Parker, *The Bird On Savoy, Part 1*, BYG, 1945.
[28] Joe Henderson, *Power To The People*, Milestone, 1969.
[29] Sonny Rollins, *A Night At The Village Vanguard*, *Vol. II*, Blue Note, 1957.

pueden llegar a aburrir con mucha práctica. Apenas te sientas cómodo con un patrón, cámbialo a uno que tenga más variedad rítmica y más *swing*, como el que se ve en el **ejemplo 9-54** (que se demuestra sobre unas voces de mano izquierda para piano). También puedes explorar unos patrones que salten algunos grados de la escala, como se ve en el **ejemplo 9-55**. Explora para inventar tus propios patrones.

Ejemplo 9-54



Ejemplo 9-55



La escala pentatónica tiene un estrecho parentesco con la escala de blues. Y ya es hora de que echemos una mirada al blues, el predecesor históricamente más importante del jazz, y que sigue siendo el alma de la música.

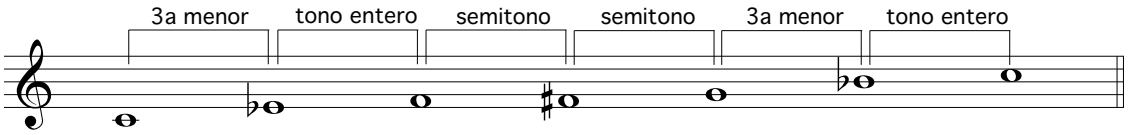
Capítulo Diez
El blues

- *Cambios del blues*
- *Tipos especiales de blues*
- *La escala de blues*
- *La escala pentatónica menor*
- *Equivalentes de las escalas pentatónicas, pentatónicas menores y de blues*

La teoría tradicional de música no "explica" muy bien el blues. Toma nota: El acorde de I grado del blues es un acorde de *7ª dominante*. Además, la escala de blues no tiene parecido con ninguna otra escala de la música occidental. Echa una mirada al **ejemplo 10-1**, que demuestra la escala de blues basada en C. Posee dos 3as menores (de C a E♭ y de G a B♭), una nota de paso cromática entre F y G (F♯) y semitonos seguidos (F, F♯, G)—o sea, disposiciones interválicas que no se encuentran en escalas occidentales como las escalas mayores y menores melódicas. La estructura de la escala de blues consta de los siguientes intervalos: "3ª menor, tono entero, semitono, semitono, 3ª menor, tono entero".

Ejemplo 10-1

escala de blues de C



El jazz evolucionó en el siglo diecinueve, derivado de varias fuentes africoamericanas, europeas y latinoamericanas, que incluyeron los cantos de llamada y respuesta, los gritos en campo, la música gospel, las marchas y canciones populares, los gritos en círculo y una influencia mayormente cubana denominada "el tinte español". Sin embargo, no hubo ninguna fuente del jazz más importante que el blues. El blues tiene sus propias tradiciones, sin dejar de jugar de por sí el papel más grande en la tradición del jazz.

El hecho de aparecer la palabra "blues" en el título de un tema no quiere decir que sea un tema de blues. "Limehouse Blues" y "Bye Bye Blues" son temas maravillosos, pero no son blues. Tampoco lo son "Blues For Liebestraum" de Chick Corea ni "Bremond's Blues" de Cedar Walton. La mayoría de los blues son de 12 compases, pero algunos blues son más largos o más breves y algunos temas de 12 compases ni siquiera son blues. ¿Por qué? Es que el blues es más que una forma musical; es un *sonido, un sentimiento y una actitud.* Estas cosas no se pueden transmitir con algunas notas cifradas en unas cuartillas. Si el blues te es totalmente ajeno, escucha una grabación de B. B. King antes de seguir leyendo.[1]

Hay dos elementos principales del blues: la escala del blues y los cambios de acordes. Hablemos primero de los cambios.

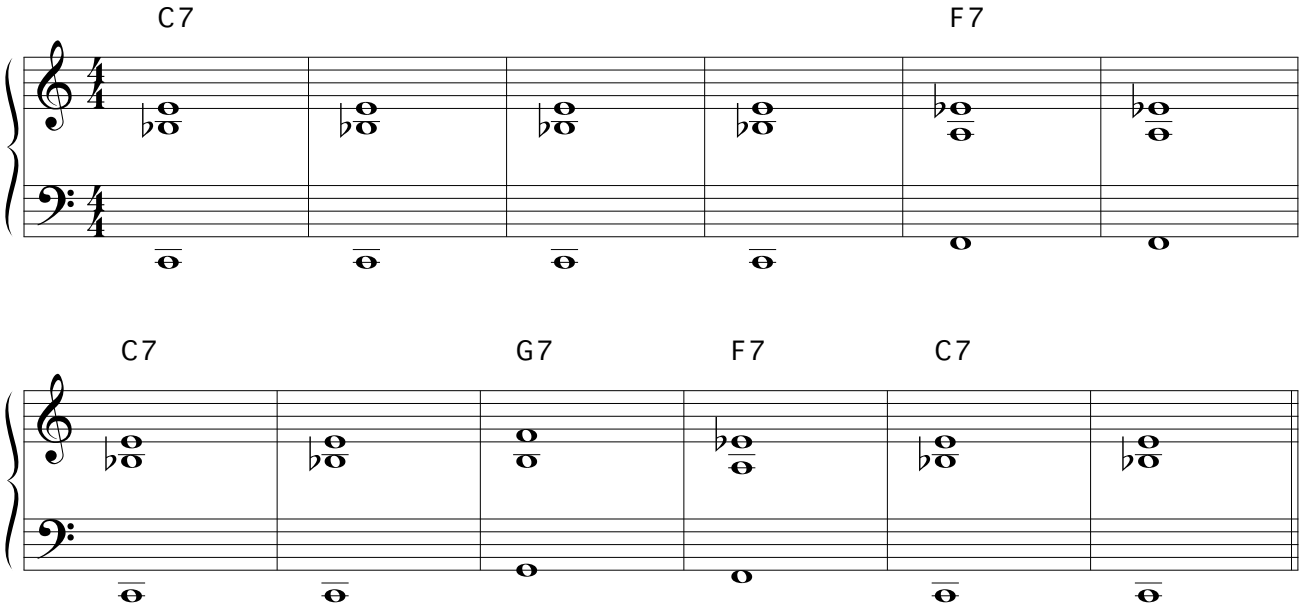
Los cambios del blues

Existen montones de grupos de "cambios del blues". Dicho eso, volvamos a la realidad. Sí hay un grupo comúnmente aceptado de cambios del blues, de tres acordes, los cuales apenas han cambiado desde los primeros días del jazz y que se siguen tocando hoy día. El **ejemplo 10-2** muestra los cambios de un blues básico en C. Todos los tres acordes—C7, F7 y G7—son acordes de 7ª dominante. Llamémoslos de I, IV y V grado (en relación a C). Entre los ejemplos modernos de blues de tres acordes, figuran "Blues By Five"[2] de Miles Davis y dos de Thelonious Monk, "Blue Monk"[3] y "Misterioso".[4]

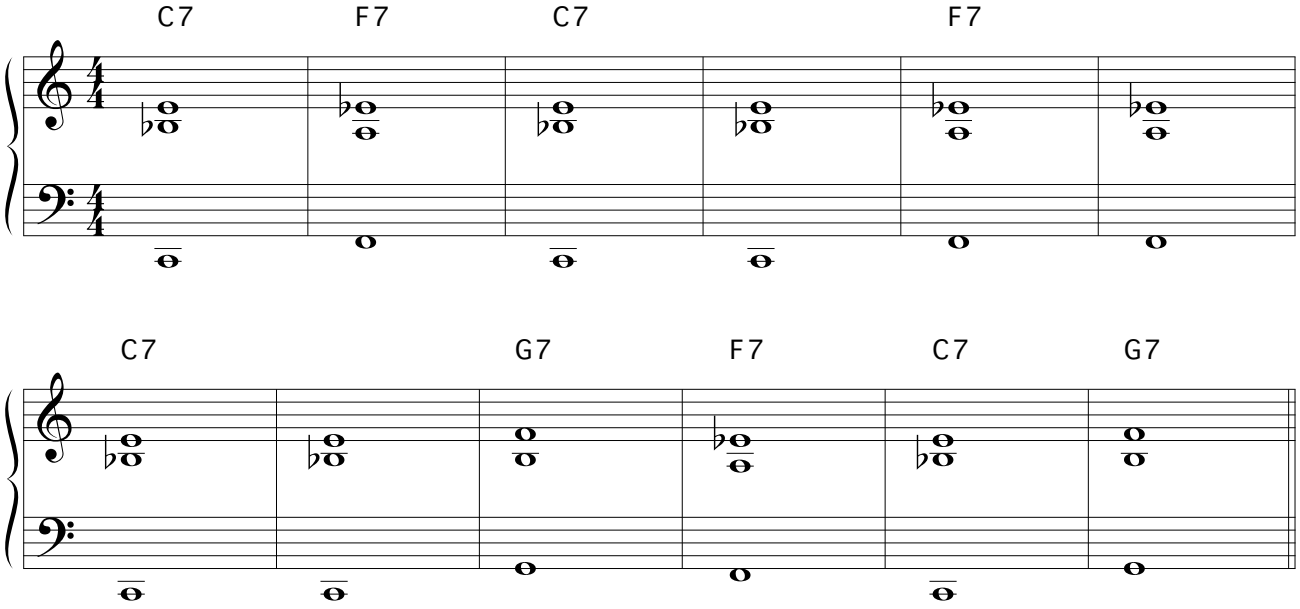
Los cambios del blues evolucionaron un tanto en los años 30, como se ve en el **ejemplo 10-3**. Fíjate en las añadiduras del acorde de IV grado (F7) en el segundo compás y el acorde de V grado (G7) en el último compás.

[1] O de John Lee Hooker, Muddy Waters, Jimmy Reed, etc.
[2] Miles Davis, *Cookin'*, Prestige, 1956.
[3] Thelonious Monk, *Thelonious in Action*, Fantasy, 1958.
[4] Jerry González, *Rumba Para Monk*, Sunnyside, 1988.

Ejemplo 10-2



Ejemplo 10-3



El **ejemplo 10-4** demuestra un grupo más complejo de cambios de blues, que apareció durante la era del bebop. Fíjate sobre todo en el uso del sustituto tritonal en el cuarto compás (hablaremos más de esto dentro de poco), la progresión cromática descendente de II-V (F-7, B♭7, E-7, A7- E♭-7, A♭7, D-7, G7) en los compases 6 a 10, los movimientos de la fundamental de II-V-I (D-7, G7, C7) en los compases 9 a 11 y la vuelta de I-VI-II-V (C7, A7, D-7, G7) en los dos últimos compases.

No haremos un análisis a fondo del *sustituto tritonal* hasta el Capítulo 13, pero lo describiré aquí de paso: con el sustituto tritonal se reemplaza el acorde original de V grado con un acorde de V grado a un trítono de distancia (F♯7 por C7). Al hacer así, también se puede anteponer un acorde de II grado (C♯) al nuevo acorde de V grado (F♯7), creando así una progresión de II-V (C♯-7, F♯7). Se demuestra en el cuarto compás del **ejemplo 10-4**, al sustituirse C7 por C♯-7, F♯7.

Hubo varias otras variantes del blues que evolucionaron durante la era del bebop: Por ejemplo, se podría tocar C , D-7, E-7, E♭-7 en los compases 7 y 8 o tocar una "repetición estilo Tadd Dameron" (C , E♭7, A♭Δ, D♭7) en los dos últimos compases.[5]

Ejemplo 10-4

[5] El Capítulo 15 incluye una explicación completa de los cambios de repetición estilo Tadd.

Ahora bien, ¿qué versión del blues se toca al tocar solo o al hacer *comping* en un blues?

- ¿El "blues básico" original de tres acordes
- ¿La variante de los años 30?
- ¿Algunos de los cambios de la era del bebop?

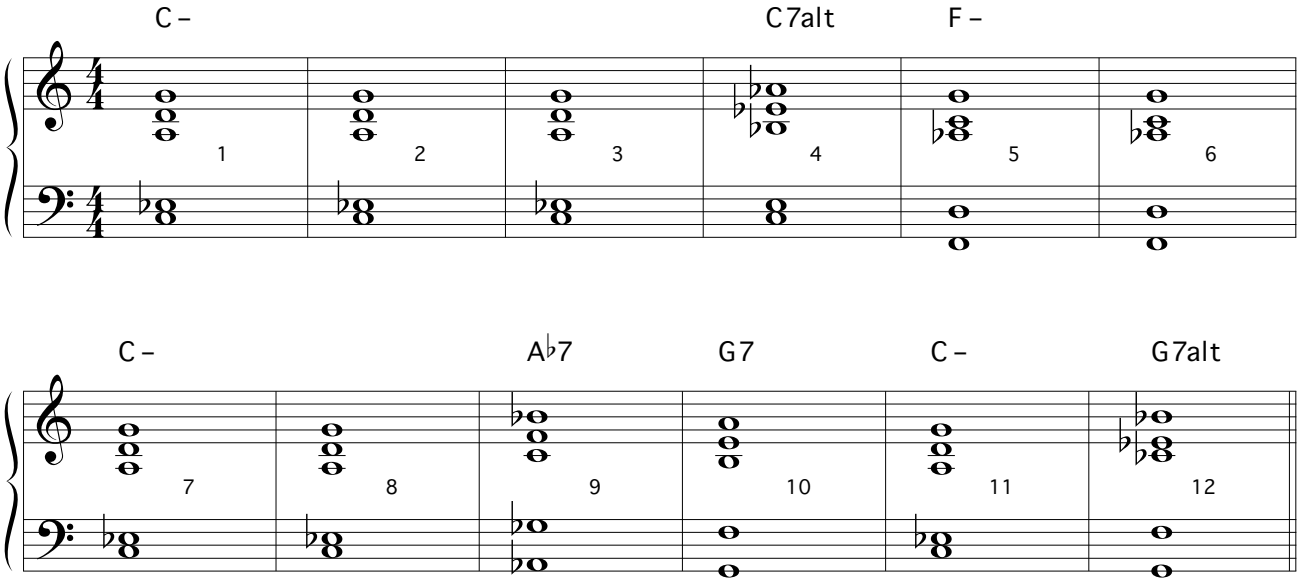
¿Se debe tocar el sustituto tritonal en el cuarto compás? ¿Se debe tocar una progresión de II-V-I en los compases 9-11? ¿Se debe tocar la progresión cromática de II-V en los compases 7-9? La respuesta es, sencillamente, sí a todo. Los músicos del jazz de hoy mezclan libremente todas las versiones del blues, cambiando de estilo hasta en medio de un coro. Podría darse el caso de que toques solamente C7, F7, C7 en los cuatro primeros compases (la versión de los años 30), F7 y C7 en la segunda frase de cuatro compases (el "blues básico") y luego tocar los cambios de II-V-I en los cuatro últimos compases (los cambios de la era del bebop). Si estás tocando solo, podrás hacer lo que te dicten el oído, la mente y el alma. Si estás haciendo *comping* (acompañando al pianista, guitarrista o bajista), te toca escuchar y seguir.

¿Cómo dominar toda esta variedad? Comenzar en plan de sencillez, con el blues de tres acordes, añadiendo cada acorde o sustitución nueva cuando te suene bien y cuando te sientas listo para tocarla. Practica al tocar con el *play-along* de Jamey Aebersold, *Vol. 2,Nothin' But The Blues.*

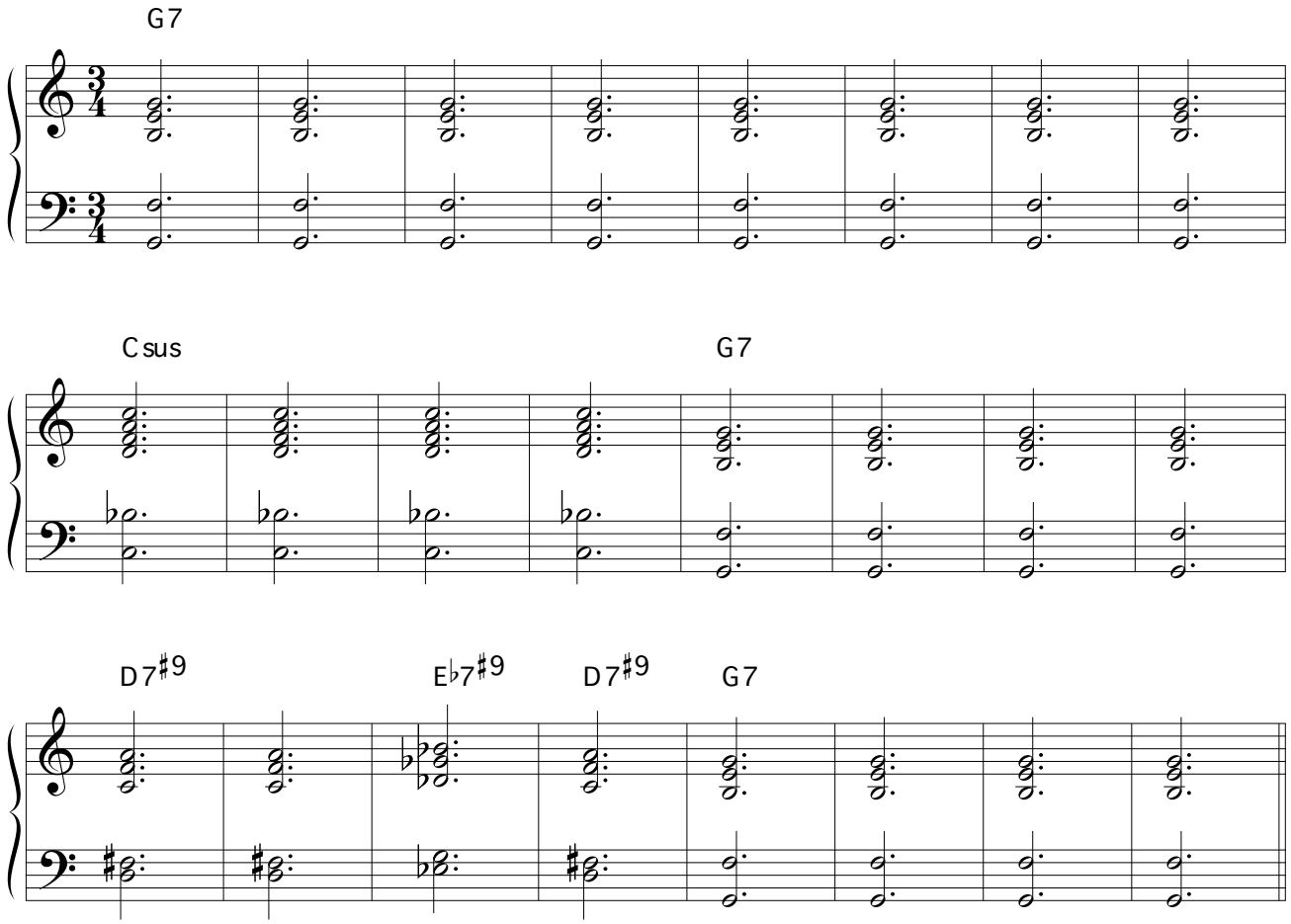
Tipos especiales de blues

Además de los cambios de blues que acabas de aprender, hay algunos tipos especiales de blues, como blues en tonalidad menor, valses del blues, blues con puente y algunos blues con grupos de cambios específicos—todos los cuales provienen del original blues de tres acordes. Examinemos algunos de estos tipos especiales de blues.

Ejemplo 10-5



Ejemplo 10-6



El **ejemplo 10-5** demuestra los cambios a un *blues en tonalidad menor*. Algunos buenos ejemplos de blues en tonalidad menor incluyen el tema de John Coltrane, "Equinox"[6] y "Mr. P. C."[7] Notarás que los acordes menores se cifran como C- y F- en lugar de C-7 y F-7, pues funcionan como acordes de *tónica menor* o de *I grado menor* más que acordes de 7ª menor o acordes de II grado. El cifrar el primer acorde como C- da la opción de tocar una de varias escalas, o sea, se podría tocar C mayor-menor en lugar de la escala de C dórica que implicaría la cifra de C-7. Lo más interesante del blues en tonalidad menor son los cambios que ocurren en los compases 9 a 11. En lugar de la progresión acostumbrada de V-IV-I (G7, F7, C7 en un blues en C), la progresión del blues en tonalidad menor es ♭VI, V, I (A♭7, G7, C- en un blues en tonalidad de C menor).[8]

Por lo general el blues tiene extensión de 12 compases, pero un blues puede ser más largo o más breve que los 12 compases. Una forma más extendida del blues es el *vals del blues.* El **ejemplo 10-6** demuestra los cambios de un vals del blues, en este caso el tema de Miles Davis, "All Blues".[9] Los valses de blues suelen tener 24 compases de extensión, el doble del blues tradicional de 12 compases.[10] Los valses de blues suelen tener cambios inusitados, pues el espacio que presta la forma de 24 compases permite más variedad armónica. Otros buenos ejemplos de valses de blues de 24 compases incluyen "Footprints"[11] de Wayne Shorter, "Bluesette"[12] de Toots Thielemans y "Tyrone"[13] de Larry Young. "Nutville"[14] de Horace Silver es un blues en tonalidad menor de 24 compases, en tiempo de 4/4.

---

[6] John Coltrane, *Coltrane's Sound*, Atlantic, 1960. Se suele tocar "Equinox" como blues en C menor, pero la versión original está en C♯ menor.
[7] John Coltrane, *Giant Steps*, Atlantic, 1959.
[8] El acorde de G7 del compás 10 se suele tocar como G7alt.
[9] Miles Davis, *Kind Of Blue*, Columbia, 1959.
[10] El tema de Lee Morgan, "Boy, What A Night", de su álbum de 1967 de Blue Note, *The Sidewinder*, es un vals de blues de 48 compases. El tema de Wayne Shorter, "Adam's Apple", de su grabación autodenominada de 1967 de Blue Note, es un blues de 24 compases, en tiempo de 4/4.
[11] Miles Davis, *Miles Smiles*, Columbia, 1966.
[12] Hank Jones, *Maybeck Recital Hall Series, Vol. 16*, Concord, 1992.
[13] Larry Young, *Into Somethin'*, Blue Note, 1964.
[14] Horace Silver, *The Cape Verdean Blues*, Blue Note, 1965.

Lee Morgan combinó un blues en tonalidad menor con un vals de blues—o sea, un vals blues en tonalidad menor—en su tema "Gary's Notebook",[15] cuyos cambios se ven en el **ejemplo 10-7**. A pesar de tantos cambios adicionales, el tema de Lee viene a ser un blues menor en B♭ con una variación repetida—cada acorde menor va seguido de un acorde de V7$^{\#11}$ ascendido en un semitono.

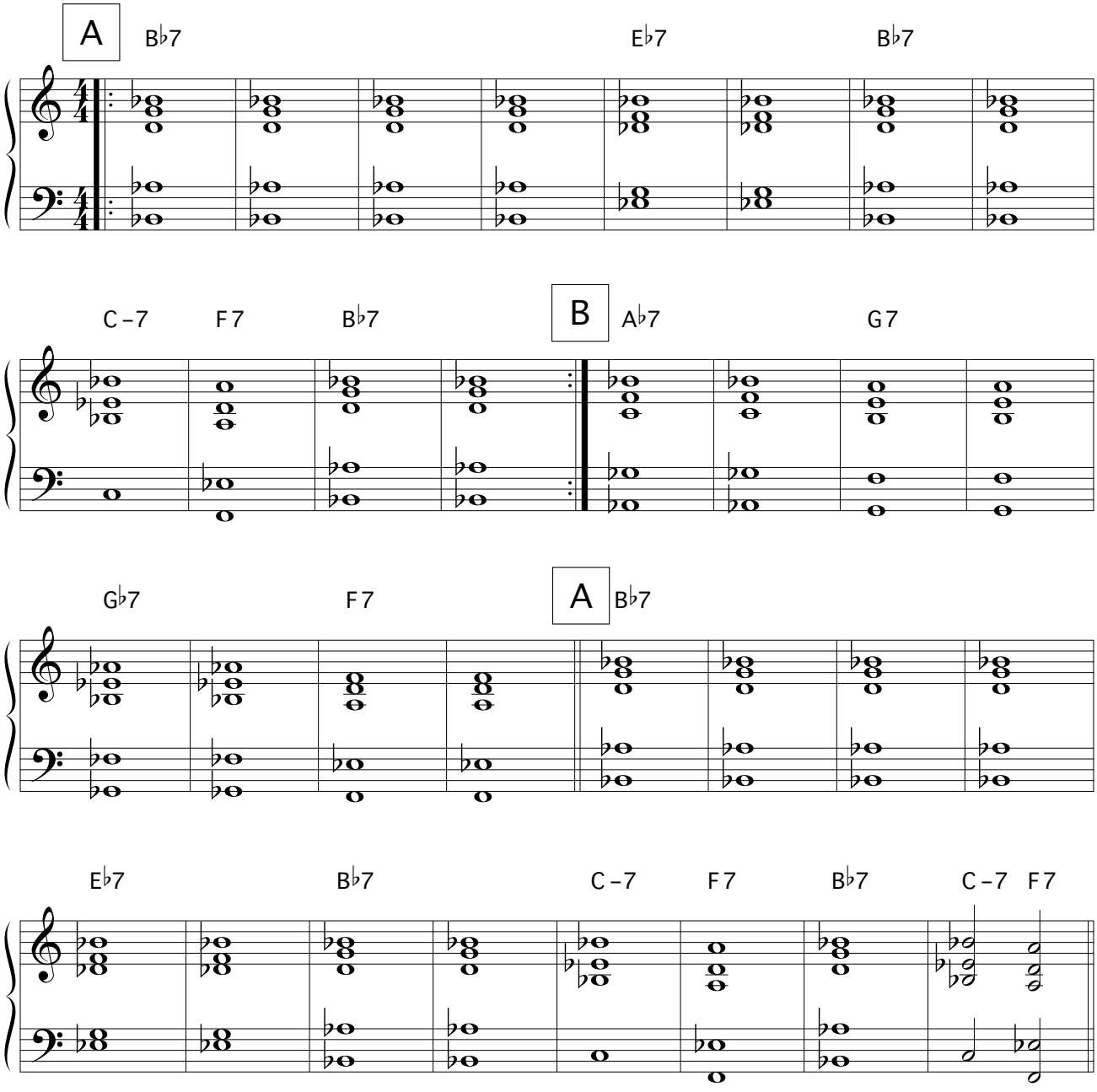
Ejemplo 10-7

El **ejemplo 10-8** demuestra los cambios de un *blues con puente*, en este caso el tema de John Coltrane, "Locomotion".[16] El blues con puente toma un blues y lo encaja dentro de una forma mayor de AABA, la forma "pop americano" por excelencia. Cada sección A es un blues de 12 compases. Con su puente de 8 compases (la sección B), el blues con puente tiene 44 compases de extensión (12-12-8-12).[17] El puente de "Locomotion" es una variación de los cambios del puente de "I've Got

[15] Lee Morgan, *The Sidewinder*, Blue Note, 1963.
[16] John Coltrane, *Blue Train*, Blue Note, 1957.
[17] Se cubre la forma de la canción en el Capítulo 17.

Rhythm", los cuales son, después de los del blues, los cambios más tocados del jazz. Coltrane logró integrar el blues, la forma AABA y "I've Got Rhythm" en una sola composición. Otros ejemplos excelentes de blues con puente incluyen el tema de Sam Jones, "Unit Seven"[18] y el tema de Cedar Walton, "Shaky Jake".[19]

Ejemplo 10-8

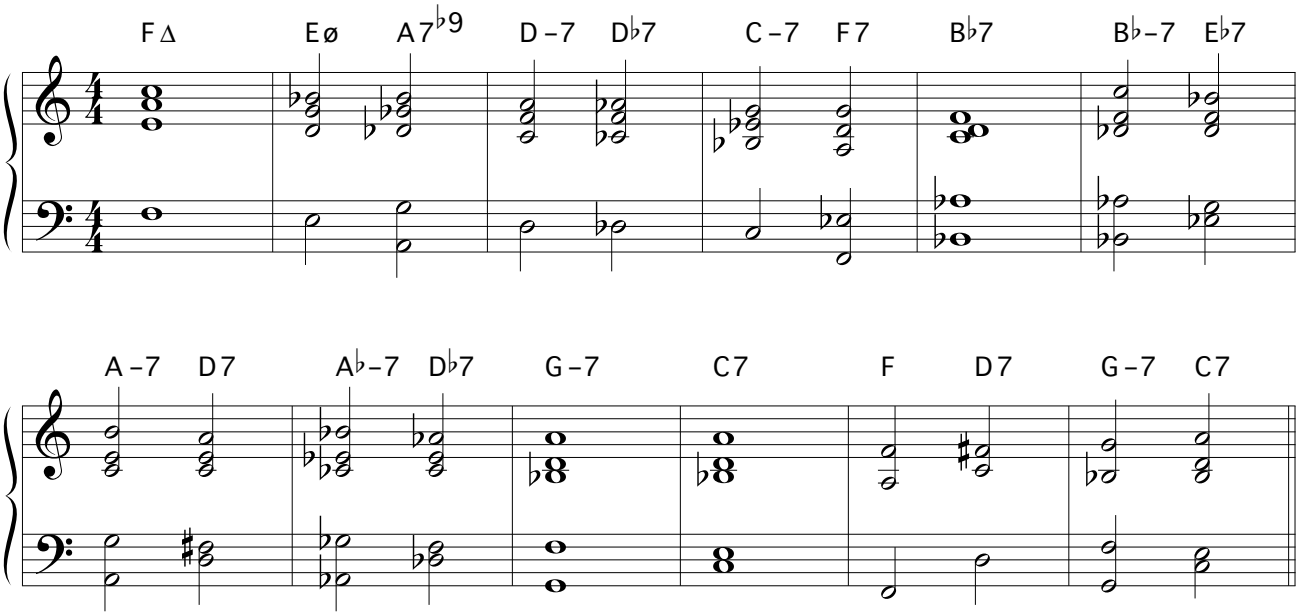


[18] Wes Montgomery y Wynton Kelly, *Smokin' At The Half Note*, Verve, 1965.

[19] Art Blakey, *Buhaina's Delight*, Blue Note, 1961.

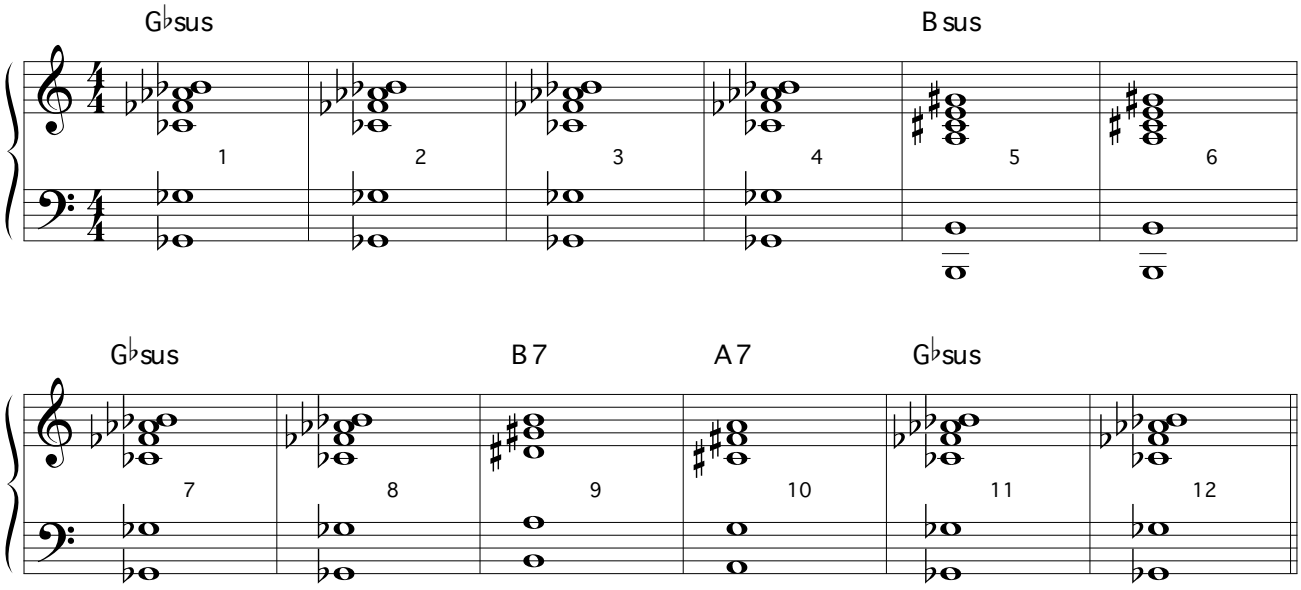
El **ejemplo 10-9** muestra los cambios de un *blues descendente*, de la composición de Charlie Parker, "Blues For Alice".[20] Fíjate en lo insólito del primer acorde (F en lugar del esperado F7), el movimiento en descenso de la fundamental de la mayoría de los acordes en los compases 1 al 9 (F, E, D, D♭, C, B♭, A, A♭, G) y la abundancia de progresiones de II-V. Dos buenos ejemplos adicionales de blues descendentes son "Laird Baird"[21] de Bird y "Jack Sprat"[22] de Sonny Stitt.

Ejemplo 10-9



[20] Charlie Parker, *Swedish Schnapps*, Verve, 1949.
[21] *The Original Recordings Of Charlie Parker*, Verve, 1949.
[22] *Sonny Stitt*, Chess, 1958.

Ejemplo 10-10



John Coltrane introdujo acordes *sus* en el blues con su grabación de "Mr. Day",[23] cuyos cambios se ven en el **ejemplo 10-10**. Fíjate en la tonalidad tan rara de G♭. Notarás también los acordes igualmente raros de B7 y A7 en los compases 9 y 10—o sea, acordes de IV y ♭III grado en relación a G♭, en lugar de los acordes de V (D♭7) y IV (B7) grado que se esperarían en los compases noveno y décimo de un blues en G♭. Otro blues que utiliza acordes *sus* es el tema de Ron Carter, "Eighty-One".[24]

[23] John Coltrane, *Coltrane Plays The Blues*, Atlantic, 1960.
[24] Miles Davis, *ESP*, Columbia, 1965.

Otros blues que poseen cambios insólitos y únicos incluyen "Freddie Freeloader"[25] y "Solar"[26] de Miles Davis, "Some Other Blues"[27] de John Coltrane, "The Jody Grind"[28] de Horace Silver, "Nostalgia In Times Square"[29] y "Goodbye Pork Pie Hat"[30] de Charles Mingus, "Holy Land"[31] de Cedar Walton, "Twelve More Bars To Go"[32] de Wayne Shorter y el blues en G♭ de Freddie Hubbard, titulado "For Spee's Sake".[33] El tema de Bud Powell, "Dance Of The Infidels"[34] es un blues de 14 compases (los solos son de 12 compases) con unos hermosos cambios alterados. Joe Henderson ha compuesto unos blues estupendos con cambios insólitos, incluyendo "Isotope",[35] "Homestretch",[36] "Granted",[37] "The Kicker",[38] "In 'n Out",[39] "If",[40] "Tetragon"[41] y "Mamacita".[42] Procura escuchar cuantos puedas de estos temas, para darte una idea de las posibilidades armónicas sin fin del blues. *Y transcríbelos.*

La escala de blues

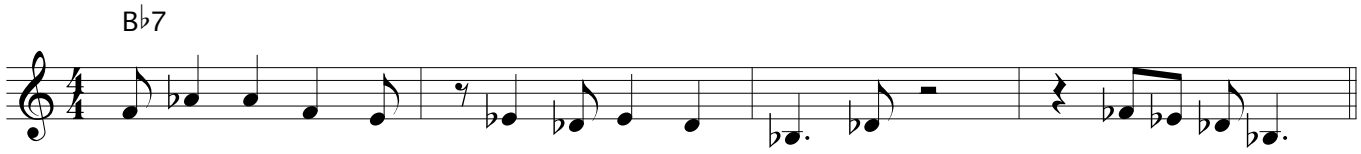
Todas las escalas que has aprendido hasta ahora—las escalas de la armonía mayor, menor melódica, disminuida y de tonos enteros—se pueden tocar con el blues. Sin embargo, el material melódico más antiguo y más básico que se puede tocar con el blues es la *escala de blues*, demostrada aquí en el **ejemplo 10-11**. Aprende de memoria la estructura interválica de la escala de blues: "3ª menor, tono entero, semitono, semitono, 3ª menor, tono entero". Se puede tocar la escala de blues, no solamente con el blues, sino también con cualquier tema. Y se puede tocar la escala de blues con cualquier acorde. Aunque se puede tocar la escala de blues con cualquier acorde, *se suele tocar con más frecuencia en los acordes de 7ª dominante y menor 7ª.*

[25] Miles Davis, *Kind Of Blue*, Columbia, 1959.
[26] *The Miles Davis All-Stars*, Prestige, 1954.
[27] John Coltrane, *Coltrane Jazz,* Atlantic, 1959.
[28] Horace Silver, *The Jody Grind*, Blue Note, 1966.
[29] Charles Mingus, *Mingus In Wonderland*, Blue Note 1959.
[30] Charles Mingus, *Mingus Ah Um*, Columbia, 1959.
[31] Cedar Walton, *A Night At Boomer's, Vol. 1*, Muse, 1973.
[32] Wayne Shorter, *JuJu*, Blue Note, 1964.
[33] Freddie Hubbard, *Hub Tones*, Blue Note, 1962.
[34] *The Amazing Bud Powell*, *Vol. 1*, Blue Note, 1949.
[35] Joe Henderson, *Inner Urge*, Blue Note, 1964.
[36] Joe Henderson, *Page One*, Blue Note, 1963.
[37] Joe Henderson, *Mode For Joe*, Blue Note, 1966.
[38] Joe Henderson, *The Kicker*, Milestone, 1967.
[39] Joe Henderson, *In 'n Out*, Blue Note, 1964.
[40] Joe Henderson, *The Kicker*, Milestone, 1967.
[41] Joe Henderson, *Tetragon,* Milestone, 1967.
[42] Joe Henderson, *The Kicker*, Milestone, 1967.

Ejemplo 10-11

Toca el **ejemplo 10-12** para oir cómo toca el trombonista Curtis Fuller la escala de blues en B♭ en los cuatro primeros compases del blues en B♭ de John Coltrane, "Locomotion".[43] Toca el **ejemplo 10-13** y oirás tocar al pianista Kenny Drew la escala de blues en E♭ en el blues en E♭ menor, "Blue Train",[44] de John Coltrane. Los **ejemplos 10-14**, **10-15** y **10-16** demuestran unos *licks* de la escala de blues tocados por Joe Henderson en "African Queen"[45] de Horace Silver. Los **ejemplos 10-17** y **10-18** demuestran dos *licks* de la escala de blues tocados por Horace Silver en su tema, "The Cape Verdean Blues".[46] El **ejemplo 10-19** demuestra un *lick* de la escala de blues de Freddie Hubbard de su solo en el tema de Duke Pearson, "Big Bertha".[47] El **ejemplo 10-20** demuestra cómo Freddie desciende la escala de blues en B♭ en su tema, "Hub Tones".[48]

Ejemplo 10-12



Ejemplo 10-13

[43] John Coltrane, *Blue Train*, Blue Note, 1957.
[44] *Íbid.*
[45] Horace Silver, *The Cape Verdean Blues*, Blue Note, 1965.
[46] *Íbid.*
[47] Duke Pearson, *Sweet Honey Bee*, Blue Note, 1966.
[48] Freddie Hubbard, *Hub Tones*, Blue Note, 1962.

Ejemplo 10-14

Ejemplo 10-15

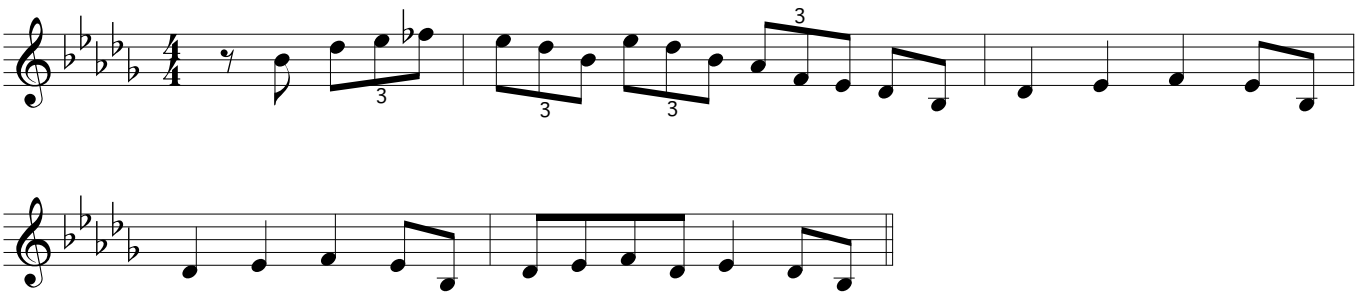
Ejemplo 10-16

el ritmo se ha simplificado

Ejemplo 10-17

Ejemplo 10-18

Ejemplo 10-19

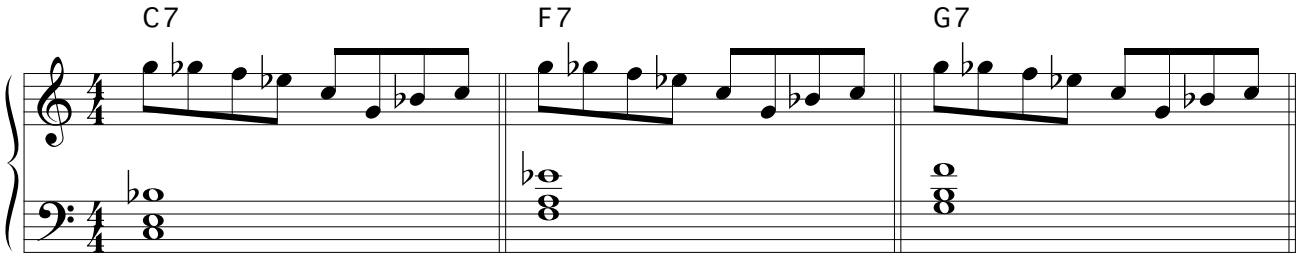


Ejemplo 10-20

Lo más raro de tocar una escala de blues en el blues es que *se puede tocar la misma escala de blues sobre los tres acordes de un blues básico.* El blues básico en C consta de tres acordes: C7, F7 y G7. Se puede tocar la escala de blues de C sobre cada uno de estos tres acordes

Como recordarás, he dicho antes que el blues no se "explica" muy bien en la teoría musical tradicional. Por ejemplo, el tocar la escala de blues sobre los acordes de I-IV-V grado de un blues básico crea disonancias muy poco aceptables en la teoría tradicional. Pero estas disonancias han estado presentes en el jazz desde su principio.

Ejemplo 10-21



Toca el **ejemplo 10-21,** el mismo *lick* de la escala de blues tocado sobre los tres acordes en un blues básico en C (C7, F7, G7). Ahora toca cada uno de los tres compases del **ejemplo 10-22** y oirás la disonancia producida sobre cada acorde por ciertas notas del *lick* de la escala de blues. F suena disonante tocado sobre el acorde de C7. (F es la nota "vitanda" de un acorde de C7.) B♭ suena disonante tocado sobre el acorde de F7. (B♭ es la nota "vitanda" de un acorde de F7.) Y escucha el sonido muy disonante al tocar G♭ y C sobre el acorde de G7. (G♭ es la 7ª mayor de un acorde de G7—una nota "equivocada"—y C es la nota "vitanda" de un acorde de G7. Entonces, ¿por qué suena tan "buena" la misma escala de blues—con tantas notas "malas"—cuando la toca un músico del jazz o del blues sobre un blues de tres acordes? ¡Vaya uno a saber! No se puede explicar en términos de la teoría musical occidental.

Ejemplo 10-22

La escala pentatónica menor

La escala que se toca con más frecuencia, después de la de blues, es la *escala pentatónica menor*, que mencionamos brevemente en el Capítulo 9. En el **ejemplo 10-23** se compara la escala pentatónica menor de C con la escala de blues de C. La escala pentatónica menor de C (el quinto modo de la escala pentatónica de E♭) es una escala de blues de C sin la nota de paso cromática. Como occure con la escala de blues, se puede tocar una sola escala pentatónica menor sobre todos los acordes del blues. La escala pentatónica menor de C suena bien sobre todos los tres acordes de un blues en C (C7, F7, G7).

Ejemplo 10-23

Ejemplo 10-24

Ejemplo 10-25

El **ejemplo 10-24** demuestra un *lick* de C pentatónica menor que tocó Joe Henderson en "African Queen"[49] de Horace Silver. El **ejemplo 10-25** demuestra a Woody Shaw tocando una frase de E menor pentatónica en su solo en "Gichi"[50] de Kenny Barron.

Equivalentes de las escalas pentatónicas, pentatónicas menores y de blues

Como aprendiste en el Capítulo 9, se pueden tocar las escalas pentatónicas en todos los acordes de la armonía de las escalas mayores y melódicas. Sobre cualquier acorde compatible con una escala pentatónica, se puede tocar también la escala de blues una 3ª menor más grave que la fundamental de la escala pentatónica.

A continuación pongo una guía de las escalas de blues a tocar sobre cada acorde de la armonia mayor o menor melódica. Después de repasar lo que has aprendido hasta aquí, te enseñaré un gran atajo.

[49] Horace Silver, *The Cape Verdean Blues*, Blue Note, 1965.
[50] Booker Ervin, *Back From The Gig*, Blue Note, 1968.

Aquí te pongo un repaso de unas líneas de guía para las escalas pentatónicas:

- En un acorde de II grado, toca las escalas pentatónicas de I, IV y V grado.
- En un acorde de V grado, toca la escala pentatónica de V grado.
- En un acorde de I grado, toca las escalas pentatónicas de I y V grado.
- En una progresión de II-V-I , toca la escala pentatónica de V grado.

Estas líneas de guía, traducidas a la tonalidad de C, son las siguientes:

- En un acorde de D-7, toca las escalas pentatónicas de C, F y G.
- En un acorde de G7, toca la escala pentatónica de G.
- En un acorde de C , toca las escalas pentatónicas de C y G.
- En acordes de D-7, G7 y C , toca la escala pentatónica de G.

A continuación pongo los equivalentes de las escalas de blues y pentatónicas menores de las mismas líneas de guía:

- En un acorde de D-7, toca las escalas de blues y pentatónicas menores de A, D y E.
- En un acorde de G7, toca las escalas de blues y pentatónicas menores de E.
- En un acorde de C , toca las escalas de blues y pentatónicas menores de A y E.
- En acordes de D-7, G7 y C , toca las escalas de blues y pentatónicas menores de E.

Suponiendo que sabes cuáles son las escalas pentatónicas que van con un acorde dado, ya te daré el atajo: *La escala de blues que va con cada acorde queda a una 3ª menor en posición inferior a la escala pentatónica que va con el mismo acorde.*

Después de los cambios del blues, los cambios que más comúnmente se tocan son los de "I've Got Rhythm" de George Gershwin, que trataremos en el siguiente capítulo.

Capítulo Once
Cambios de "I've Got Rhythm"

Después de los cambios del blues, el grupo más común de cambios de acordes que se tocan en el jazz son los que provienen de "I've Got Rhythm", un tema de forma AABA compuesto por George Gershwin para un show de Broadway.[1] Gershwin no tenía idea de que su tema más popular de todos los tiempos—al menos en términos de la cantidad de veces que se han tocado los cambios—no iba a ser "Summertime" ni "A Foggy Day" sino "I've Got Rhythm".

"I've Got Rhythm" fue un éxito inmediato con los músicos de jazz de los años 30. Daba gusto tocar sobre los cambios, pues se podían alterar, sustituir, modificar hacia acá y allá y volver a moldear de mil formas creativas.[2] A medida que evolucionaba el bebop a principios de los años 40, los cambios de "Rhythm" comenzaron a formar la base de la cabeza de innumerables temas. Muchas veces la cabeza es un tema original basado en los cambios de otro tema.[3] A continuación pongo los títulos de unos pocos de las muchas cabezas basadas en los cambios de "Rhythm":

- "Oleo"[4] de Sonny Rollins
- "The Theme"[5] y "Serpent's Tooth"[6] de Miles Davis
- "Crazeology"[7] de Benny Harris
- "Rhythm-A-Ning"[8] de Thelonious Monk
- "The Eternal Triangle"[9] de Sonny Stitt
- "Anthropology",[10] "Moose The Mooch"[11] y "Steeplechase"[12] de Charlie Parker

Los cambios de "Rhythm" pueden asustar a los principiantes; hay tantos acordes y pasan tan rápidamente. Un criterio que utilizan los músicos de jazz para juzgarse unos a otros en cuanto a destreza se basa en lo bien que tocan los cambios de "Rhythm". ¡Atención! ¡Practica!

---

1 *Girl Crazy*, 1930.
2 Coleman Hawkins And Lester Young, *Classic Tenors,* Signature 1943.
3 Se cubre a fondo lo de las cabezas en el Capítulo 20.
4 Miles Davis, *Relaxin',* Prestige, 1956.
5 Miles Davis, *Workin',* Prestige, 1956.
6 Miles Davis, *Collector's Items*, Fantasy, 1953.
7 Hank Mobley, *Messages*, Blue Note, 1956.
8 Thelonious Monk, *Criss Cross, Columbia, 1962*.
9 Dizzy Gillespie, Sonny Stitt y Sonny Rollins, *Sonny Side Up*, Verve, 1957.
10 Charlie Parker, *Bird At The Roost*, Savoy, 1949.
11 Barry Harris, *At The Jazz Workshop*, Riverside 1960.
12 *Charlie Parker Memorial, Vol. 1*, Savoy Jazz.

El **ejemplo 11-1** muestra los cambios más o menos originales de "I've Got Rhythm" de Gershwin.

El **ejemplo 11-2** muestra una variación que salió durante los años 30. Fíjate en los siguientes cambios:

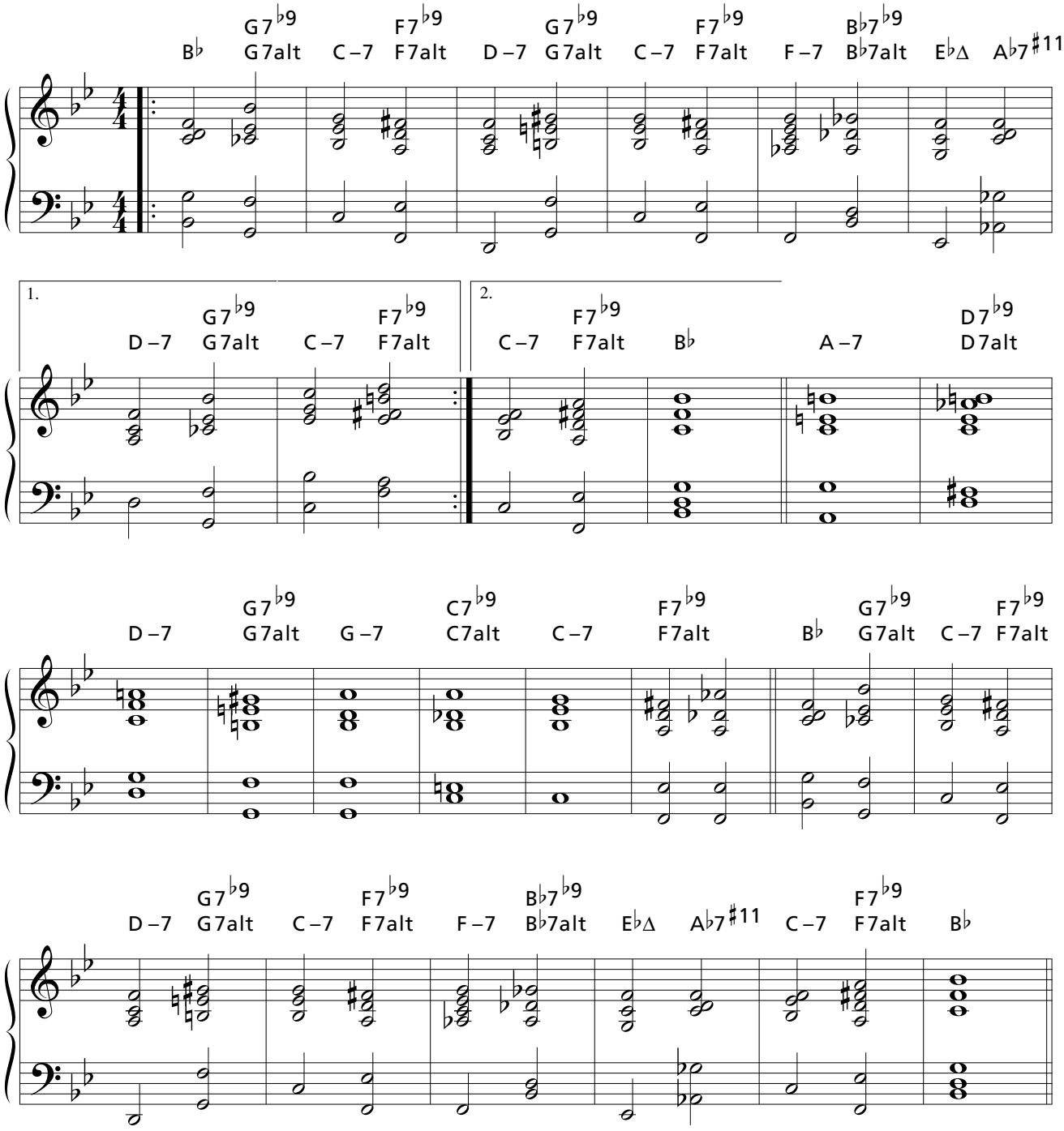
- Se han agregado acordes de 7ª disminuida.
- Los acordes de G-7 se han cambiado a G7.
- Algunos de los acordes de V grado tienen alteración de ♯5.

Ejemplo 11-1

Ejemplo 11-2

B♭ G –7 C –7 F7 B♭ G –7 C –7 F7 B♭ B♭7 E♭ E♭–
1.
B♭ G –7 C –7 F7
2.
B♭ F7 B♭ D7
G7 C7 F7 B♭ G –7 C –7 F7
B♭ G –7 C –7 F7 B♭ B♭7 E♭ E♭– B♭ F7 B♭

Ejemplo 11-3


B♭ G7♭9 G7alt C–7 F7♭9 F7alt D–7 G7♭9 G7alt C–7 F7♭9 F7alt F–7 B♭7♭9 B♭7alt E♭Δ A♭7♯11
1. D–7 G7♭9 G7alt C–7 F7♭9 F7alt
2. C–7 F7♭9 F7alt B♭ A–7 D7♭9 D7alt
D–7 G7♭9 G7alt G–7 C7♭9 C7alt C–7 F7♭9 F7alt B♭ G7♭9 G7alt C–7 F7♭9 F7alt
D–7 G7♭9 G7alt C–7 F7♭9 F7alt F–7 B♭7♭9 B♭7alt E♭Δ A♭7♯11 C–7 F7♭9 F7alt B♭

El **ejemplo 11-3** demuestra una versión más compleja de cambios de "Rhythm" que evolucionó durante la era del bebop. Notarás la manera de que este grupo de cambios se distingue de los dos primeros mostrados en los ejemplos:

- Los acordes de V grado disponen de más posibilidades. Se pueden tocar sin alterar o se pueden alterar a acordes de ♭9 o alt (la cifra ♭9 o alt mostrada con la mayoría de los acordes de V grado indica que se puede hacer esto). El acorde de A♭7 tiene una alteración de ♯11, por razones que se explicarán en el Capítulo 13.
- Los acordes de V grado del puente se han convertido en progresiones de II-V.

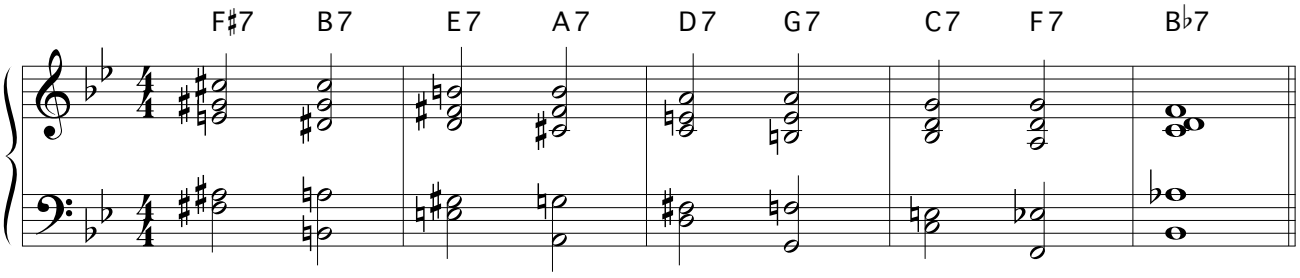
Ahora ponte a tocar las tres versiones—la música de los **ejemplos 11-1, 11-2 y 11-3—**una tras otra. Al hacer esto, oirás pasar la historia del jazz.

Cuando un músico pide un tema con cambios de "Rhythm" como "Oleo", no se habla de la versión de los cambios a tocar. Igual a lo que pasa con el blues, los músicos del jazz mezclan libremente muchas versiones de los cambios de "Rhythm" en el acto, al improvisar. El tocar los cambios de "Rhythm" es un poco como saberse varios temas y tocarlos todos al mismo tiempo; por eso los temas de "Rhythm" son más difíciles de tocar al principio que un tema con un solo grupo de cambios.

Los cambios demostrados en el **ejemplo 11-3** representan más o menos la versión standard de hoy día, con unas leves variaciones según el gusto individual de cada músico. Sin embargo, existe una gama de posibilidades para alterar los cambios. Después de haber leído los Capítulos 13 a 15—sobre la rearmonización—quizá querrás volver a este capítulo para probar algunas técnicas de rearmonización.

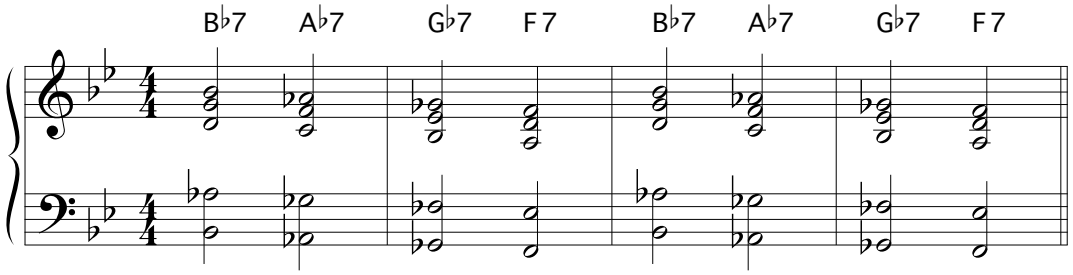
Te voy a contar un cuento sobre los cambios de "Rhythm": Estaba yo tocando con el saxofonista Sonny Stitt en un club de Boston y tenía que bregar con los cambios que de repente empezaba a tocar él sobre los cuatro primeros compases de "Rhythm", mostrados en el **ejemplo 11-4**. Después de un par de repeticiones del coro y miradas feroces de parte de Sonny, me sentí tan achicado que al fin dejé de tocar por completo. Después de la sesión, le pregunté cuáles eran los cambios que tocaba y me gruñó "pues escúchame, hombre". La progresión que tocó Sonny comienza en F♯7 y pasa por el círculo de quintas, conduciendo al acorde de B♭7 en el quinto compás.[13]

Ejemplo 11-4



Otra variación popular de los cuatro primeros compases de los cambios de "Rhythm" proviene del tema de Jimmy Heath, "CTA",[14] mostrado en el **ejemplo 11-5**. En este ejemplo, se repiten en los compases 3 y 4 los acordes descendentes de V grado sobre los primeros dos compases.

Ejemplo 11-5

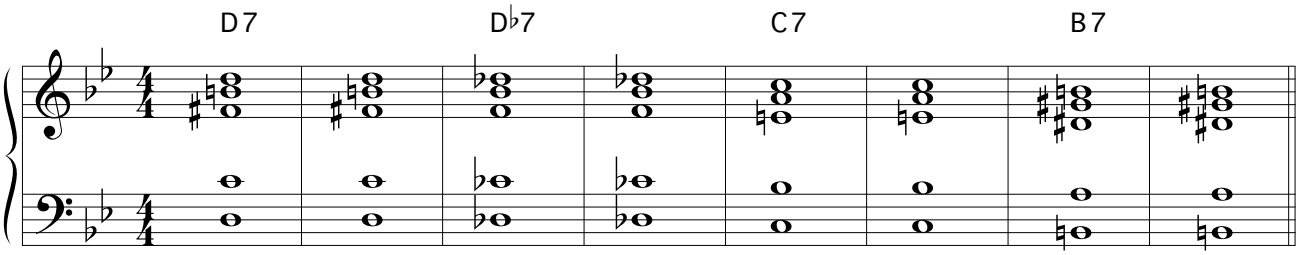


[13] Al saxofonista Don Byas le cita Arthur Taylor en su gran libro *Notes And Tones,* Da Capo Press, al decir que esta progresión fue invento de Art Tatum.

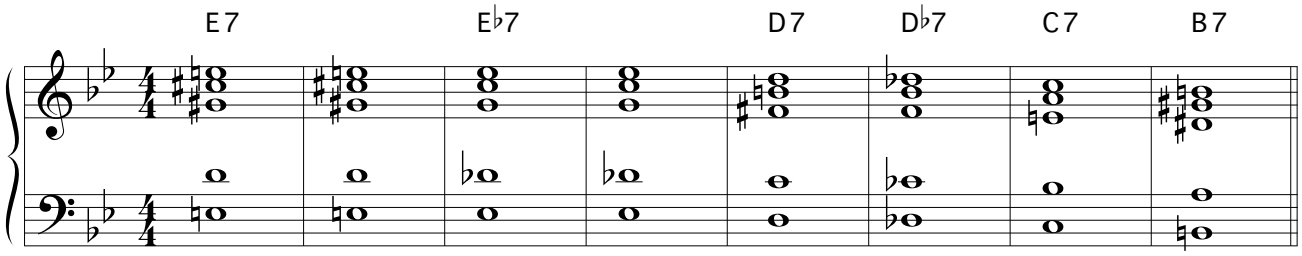
[14] Arthur Taylor, *Taylor's Wailers*, Fantasy 1957.

Como se demuestra en los **ejemplos 11-1 y 11-2**, los cambios originales del puente de "I've Got Rhythm" son cuatro acordes de V grado de dos compases de extensión cada uno, comenzando en D7 y pasando por el círculo de quintas (D7, G7, C7, F7). En una variación común se comienza en el acorde de D7, descendiendo cromáticamente y finalizando en B7—el acorde de V grado a un trítono de distancia de F7—que se demuestra en el **ejemplo 11-6**. Kenny Dorham hizo una variación de esta idea en su tema, "Straight Ahead",[15] que se ve en el **ejemplo 11-7**. Comenzó con un acorde de V grado un tono entero más agudo y luego aceleró el ritmo armónico, tocando cada acorde de V grado por un solo compás, comenzando con el tercer compás. "Straight Ahead" se suele tocar en A♭, pero este ejemplo se muestra en B♭ para que se pueda comparar más fácilmente con los demás ejemplos de este capítulo, que están todos en B♭. Por cierto, la mayoría de los temas de "Rhythm" están en B♭.

Ejemplo 11-6



Ejemplo 11-7



[15] Kenny Dorham, *Una Más*, Blue Note, 1964.

Hasta aquí has aprendido sobre la armonía básica, los modos mayores y la progresión de II-V-I; acordes y escalas menores melódicos, disminuidos y de tonos enteros; secuencias; acordes de barra; las escalas bebop y pentatónicas; los cambios del blues y de "Rhythm." Este es un buen momento de tomarse un descanso de la teoría para hablar de unos principios generales relacionados con la práctica.

Capítulo Doce

¡Practica! ¡Practica! ¡Practica!

- *Haz música cuando practicas*
- *Practica todo en todas las tonalidades*
- *Practica en tus debilidades*
- *La rapidez viene de la precisión*
- *El aspecto táctil y visual*
- *Licks y patrones*
- *La transcripción*
- *Grabaciones de play-along*
- *Haciendo play-along con discos de verdad*
- *Hazte un cuaderno*
- *Tómalo con calma*
- *Da golpecitos con el pie*
- *Cultiva tus alrededores*
- *La forma*

El jazz es música espontánea, improvisada, que requiere una cantidad tremenda de preparación. Las decisiones instantáneas son la norma, bien si estás tocando un tema nuevo con músicos desconocidos a tempo rápido o si estás tocando "Autumn Leaves" por milésima vez. Es super-emocionante experimentar la creatividad en cualquier situación musical. Sin embargo, sin la preparación necesaria, nunca la vas a experimentar. ¿Cómo prepararse? *Practicando*.

Todo gran músico de jazz ha desarrollado una rutina de práctica eficaz. El practicar con tu instrumento varias horas al día quizá no te haga un músico mejor a menos que aprendas qué debes practicar y cómo debes practicar. Muchas de las técnicas de práctica que abordamos en este capítulo constan de métodos no lineales, del hemisferio derecho del cerebro, que son tan importantes para tocar el jazz como el aprender los cambios correctos.

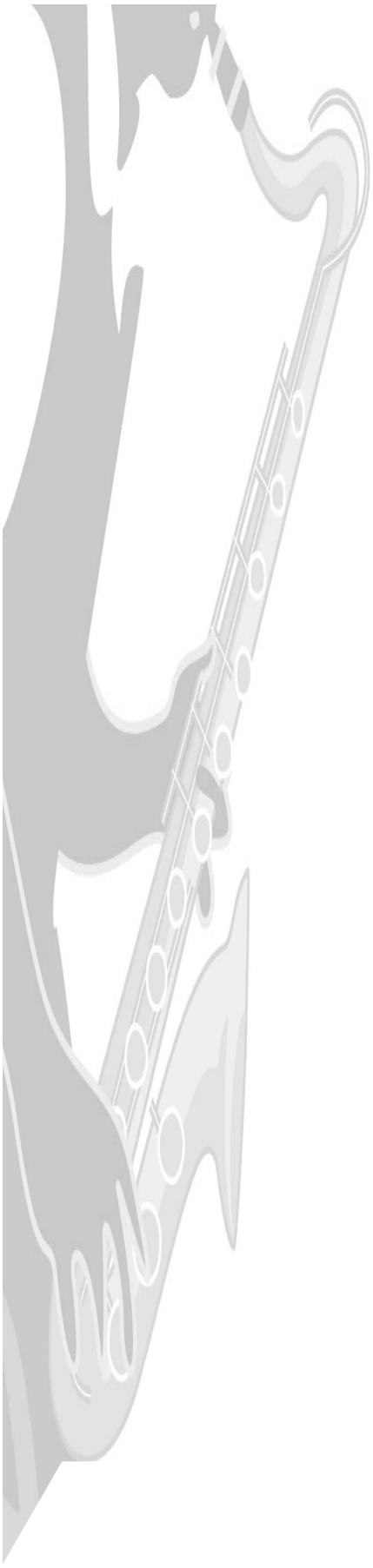
Haz música cuando practicas

Hasta cuando estás practicando escalas y ejercicios, haz *música*, no solamente escalas y ejercicios. Toca con sentimiento e intensidad. Practica cabezas y melodías lo más bella y personalmente posible. Muchas grandes actuaciones del jazz, sobre todo de baladas, constan de tocar la cabeza, un breve solo y la melodía de nuevo. Esto quiere decir que lo más de tu actuación puede ser melodía y no improvisación. Haz que cuente. Escucha a McCoy Tyner al tocar la melodía en su tema "Search For Peace".[1] Escucha a Coltrane al tocar las melodías de "I Wish I Knew", "Nancy With The Laughing Face" y "Say It Over And Over Again".[2] Y escucha la versión de Kenny Dorham de "Alone Together",[3] que no es más que un solo bello coro de melodía, sin solos.

Practica todo en todas las tonalidades

Practica todo en todas las tonalidades. *Todo:* voces, *licks*, patrones y temas. Sobre todo temas. Después que hayas aprendido un tema, practícalo en una tonalidad que no sea la original. Así se destacarán tus debilidades, lo cual te indicará de inmediato qué tendrás que estudiar. El salto espectacular para los verdaderos músicos del jazz se da no en el momento que se puede tocar todos los *licks* sino cuando se los puede tocar *sobre cualquier tema y en cualquier tonalidad.*

[1] McCoy Tyner, *The Real McCoy*, Blue Note, 1967.
[2] John Coltrane, *Ballads*, MCA/Impulse, 1961.
[3] Kenny Dorham, *Quiet Kenny*, Prestige, 1959.



¿Qué tal te defiendes en las tonalidades "difíciles"—B, E, A, G♭ y D? "All The Things You Are" tiene una progresión de II-V-I en la tonalidad de E. "I Didn't Know What Time It Was" comienza con progresiones de II-V en E y D. "Have You Met Miss Jones" tiene progresiones de II-V-I en G♭ y en D. El tema "Crisis"[4] de Freddie Hubbard está en B, como lo están "Giant Steps"[5] y "Central Park West"[6] de Coltrane y "Children Of The Night"[7] de Wayne Shorter. El tema "Gaslight"[8] de Duke Pearson está en E. El arreglo de Freddie Hubbard de "Pensativa"[9] de Clare Fischer está en G♭. Tanto "Tune Up"[10] de Miles Davis como "Reflections In D"[11] de Duke Ellington están en la tonalidad de D. A menos que llegues a dominar estas tonalidades, nunca te será fácil tocar estos temas.

Una buena manera de adquirir facilidad en todas las tonalidades es escogiendo un tema que sepas bien, tocarlo en la tonalidad original—con todos tus *licks*, patrones, frases, voces, etc.—*y luego tocarlo un semitono más agudo con exactamente los mismos licks*, *patrones, frases y voces.* Sabrás inmediatamente lo que deberás estudiar.

Practica en tus debilidades

Cuando te pones a practicar, concéntrate en las cosas que no tocas bien. Supongamos que estás practicando un *lick* por todas las 12 tonalidades. ¿Cuáles de las tonalidades te cuestan más trabajo? Vuelve a practicar el *lick* en esas tonalidades. ¿Puedes tocar un *lick* sobre F♯7alt con la misma rapidez que sobre C7alt? Toma más tiempo con F♯7alt hasta que te sea tan fácil de tocar como con C7alt.

Después de un ensayo o un trabajo, reflexiona sobre los aspectos de tu actuación que fueron menos seguros y comienza tu próxima sesión de trabajo basándote en esos aspectos. Al concretarse tus debilidades, sabrás exactamente lo que deberás practicar. Si es limitado el tiempo de que dispones para la práctica, un período de 15 minutes se te hará productivo para coger tu instrumento y practicar, *pues sabrás exactamente en qué trabajar.*

---

[4] Freddie Hubbard, *Ready For Freddie*, Blue Note, 1961.
[5] John Coltrane, *Giant Steps*, Atlantic, 1959.
[6] John Coltrane, *Coltrane's Sound*, Atlantic, 1960.
[7] Art Blakey And The Jazz Messengers*, Three Blind Mice*, Blue Note, 1962.
[8] Duke Pearson, *Sweet Honey Bee*, Blue Note, 1966.
[9] Art Blakey And The Jazz Messengers*, Free For All*, Blue Note, 1964.
[10] Miles Davis, *Cookin'*, Prestige, 1956.
[11] Duke Ellington, *Piano Reflections*, Capitol, 1953

La rapidez viene de la precisión

Si estás practicando un tema rápido y no se mejora, tócalo más despacio. La rapidez viene de la precisión. Si tocas el tema con precisión, podrás tocarlo luego con más rapidez.

El aspecto táctil y visual

De igual importancia a los modos auditivos ("C7alt suena así") y teóricos ("C7alt es el séptimo modo de D♭ menor melódica") son los táctiles ("C7alt se siente así") y visuales ("C7alt se ve así"). Cuando están tocando McCoy Tyner o Gary Bartz, no están pensando "II-V, la 7ª se baja en medio tono." Eso lo hicieron ya hace muchos años. Ya saben *cómo se siente y cómo se ve* en su instrumento. Tú también debes estar tan consciente de estos aspectos de la música como del sonido y de la teoría. La teoría es cosa de números y hay que ir *más allá de los números*.

Al practicar, se forma en los dedos, las manos, los brazos y (si eres baterista o pianista) en los pies, una impresión visual de las notas que vas tocando. Tu "memoria" de una obra musical, sea *lick*, frase o un tema entero, se interioriza a través de la repetición constante (o sea, la práctica) y consta de cuatro partes:

- La auditiva, o sea, cómo suena la música. "C7alt suena así".
- La teórica, o sea, cómo se piensa en la música. "C7alt es el séptimo modo de D♭ menor melódica".
- La táctil, o sea, cómo se siente la música. "C7alt se siente así".
- La visual, o sea, cómo se ve la música. "C7alt se ve así".

Los pianistas llevan una ventaja sobre otros instrumentistas, ya que el piano es un *instrumento de colores*. Las notas del piano son o blancas o negras y cada tonalidad mayor o menor melódica dispone de un "color". La tonalidad de G consta de seis notas blancas, más F♯. La tonalidad de B♭ consta de cinco notas blancas más B♭ y E♭. Esto no es así en los demás instrumentos. Las notas de la trompeta o el saxofón son todos de un mismo color (color de latón). En la guitarra y el bajo, los colores son todos de un mismo color (color de cuerda). Solamente en el piano son de diferentes colores las notas. Fíjate en esto: los siguientes acordes, D- , Esu s♭9, F ♯5, G7♯11, Bø y C♯7alt provienen todos de la escala de D menor melódica. Piensa en ellos visualmente como en *seis notas blancas más C♯* **(ejemplo 12-1)**. Piensa en todos los acordes que provienen de G menor melódica (G- , Asu s♭9, B♭ ♯5, C7♯11, Eø, F♯7alt) como *cinco notas blancas más B♭ y F♯* (**ejemplo 12-2**)

Ejemplo 12-1

Ejemplo 12-2

Licks y patrones

Debes de practicar los *licks* y patrones para que se coordinen los dedos, el cerebro y los ojos para estar a gusto en la mayor amplitud posible de situaciones. Los *licks* y patrones deberán formar parte de tu subconsciente musical, como una suerte de biblioteca interior de la cual puedas sacar los recursos. Al mismo tiempo, no deben ser lo único importante de tu maestría musical. Tu objetivo debe ser el desarrollar ideas musicales propias o bien inventar tus propios *licks*.

Siempre se tocarán más los *licks* y patrones en los temas de tiempo acelerado, pues la mente no dispone del tiempo suficiente para pensar y los dedos cuentan con lo conocido y lo seguro. Utiliza los *licks* y patrones para llegar a conocer a fondo tu instrumento, pero procura no utilizarlos exclusivamente cuando estás tocando solo.

Dicho eso, notarás que casi todo gran solista ha practicado los *licks* y patrones. Al practicar tú, quizá te preocupes de que acabes siendo una réplica del músico cuyos *licks* vas robando. Este temor es básicamente sin justificación. Muy pocos músicos acaban sonando como clones de otro músico. No sólo de notas se forma un músico. Ante todo, si tienes una mínima sensibilidad artística, tu autocensura te impedirá a que copies demasiado a los demás. Si tocas el saxo tenor, podrías tocar los patrones de Coltrane por siempre jamás, pero no es muy probable que acabes siendo una copia de Coltrane, sin originalidad alguna. Tu embocadura, la capacidad de tus pulmones y la destreza de tus dedos no son iguales a los de Coltrane y lo que es más importante, *tampoco lo son tus experiencias vitales.*

La transcripción

Un sabio músico ha dicho alguna vez, "Las respuestas a todas tus preguntas se hallan en tu habitación". El tener buen maestro es inestimable y los libros te ayudarán en ciertas cosas, pero *tu colección de discos contiene todo lo que necesitas saber*. Aprende a transcribir temprano y bien. La mejor manera de aprender un tema es transcribiéndolo de un disco. Una partitura suele contener solamente la melodía y las cifras de los acordes. Al transcribir, te involucras mucho más directamente con la música. Oirás todo: la intro, la melodía los acordes, los solos, las líneas del bajo, los golpes de batería, la forma, los *vamps*, los interludios, el final, los matices, la interacción de los músicos, *además del contenido emocional de la actuación.* Se puede sacar todo esto solamente escuchando la grabación con cuidado.

Para transcribir rápida y eficazmente, te hará falta el siguiente equipo:

- Un reproductor de CD o casetera estéreo portátiles, con control de altura (en algunas máquinas llamado "control de velocidad") y botón de pausa. Algunas máquinas vienen provistas de control de altura en octavas, que te permite reducir la velocidad en la mitad. Por desgracia son mucho más caras que los reproductores o caseteras normales.[12]
- Unos buenos audífonos de estéreo.

Muchos músicos, incluso muchos músicos no pianistas, se valen del piano para hacer la transcripción. Pon la casetera o reproductor de CD encima del piano y ponte los audífonos. Pon algunos compases y ajusta el control de altura para que afine la cinta con el piano. Escucha el tema. ¿Qué forma tiene? Si sabes de antemano que se trata de un tema de forma AABA[13] te puedes ahorrar un montón de tiempo. Si no puedes identificar un acorde en la primera repetición de la sección A, lo oirás por lo menos dos veces más en un tema de AABA.

[12] Una alternativa económica sería comprarte un dictáfono que use casetes. Se puede tocar, rebobinar y avanzar rápidamente con un pedal y los motores parecen durar para siempre. Lo más bonito es que, como haces todo con el pie, tienes las manos libres para tu instrumento o para escribir.

[13] AABA indica la forma de la canción. Se hablará de las formas de canción en el Capítulo 17.

Comienza transcribiendo la melodía. Escucha la primera frase. Pulsa el botón de pausa y escribe todas las notas posibles de las que hayas oído. Para colocar el ritmo, da golpecitos con el pie y canta la frase, notando dónde caen las notas en relación a los tiempos. No te preocupes si no te salen todas las notas en un principio. Sigue comenzando y pausando, añadiendo más notas y llenando los huecos poco a poco. Eventualmente tendrás la frase entera. Cuando más transcribas, más rápido y más eficaz te harás.

Luego transcribe la línea del bajo o por lo menos la nota que toca el bajista en cada cambio de acordes. Después transcribe los cambios de acordes, utilizando como guía la línea del bajo. Si no estás seguro de si un acorde es mayor o menor, escúchalo en la cinta mientras toques la 3ª mayor en el piano. Si no suena bien, intenta de nuevo el mismo procedimiento cuando se presente el mismo acorde en la segunda repetición. Pero no te demores mucho en un solo acorde. Sigue adelante, volviendo más tarde para trabajar en el acorde que te dio problemas. Para entonces ya habrás resuelto el problema de todas formas, porque habrás oído el mismo acorde en los coros siguientes.

El escribir temas a medida que los transcribas es esencial, pero acerca de la transcripción de solos hay dos corrientes de opinión:

- Escribir el solo.
- No escribir el solo sino aprenderlo tocando con la grabación.

El segundo método es con mucho el mejor. Al tocar con el disco te involucras mucho más en la música que si solamente la apuntaras para tocarla más tarde. Así aprenderás no solamente las notas sino la respiración, el fraseo y el *contenido emotivo del solo*. Si todavía quieres apuntar el solo, hazlo después de haberlo aprendido en tu instrumento.

Un tercer método—comprar un libro de solos ya transcritos—es útil hasta cierto punto pero omite unas partes vitales en tu relación con la música: *el escuchar y descubrir la música por ti mismo.*

Grabaciones de play-along

Las grabaciones de play-along constan de una sección de ritmo que hace *comping* con unos cambios de acordes. Estas grabaciones ofrecen mucha ayuda si no puedes pagarle a una banda para que te acompañe cuando practicas. La serie de Jamey Aebersold, de 60 volúmenes (y que sigue creciendo)[14] ofrece tres tipos básicos de grabación:

- Colecciones de temas de músicos específicos, como Wayne Shorter, Horace Silver, Miles Davis, John Coltrane, Sonny Rollins, Duke Ellington, Charlie Parker, etc.
- Colecciones de temas standard, como "Body And Soul", "Stella By Starlight", etc.
- Grabaciones que tratan áreas específicas de estudio, como las progresiones de II-V-I, el Blues, etc. Hay cuatro que se destacan: el Vol. 2, *Nothin' But Blues*, el Vol. 3, *The II-V7-I Progression,* el Vol. 16, *Turnarounds*, *Cycles & III V7's* y el Vol. 21, *Gettin' It Together.*

Cada grabación (CD, cinta o LP) viene provista de un libro con la música escrita para instrumentos en tono de concierto y de B♭, E♭ y clave de Fa. Las secciones de ritmo de los discos Aebersold incluyen algunos de los mejores músicos del mundo: los bajistas Ron Carter, Lonnie Plaxico, Rufus Reid y Sam Jones; los bateristas Billy Higgins, Ben Riley, Billy Hart, Al Foster y Louis Hayes; los pianistas Kenny Barron, Ronnie Matthews, Cedar Walton,[15] Mulgrew Miller, James Williams, Richie Beirach y Hal Galper. Si eres pianista, puedes cortar la banda del piano y tocar con el bajo y la batería. Si eres bajistas, cortas la banda de bajo y tocas con el piano y la batería.

[14] Jamey Aebersold, 1211 Aebersold Drive, New Albany, Indiana, 47150.

[15] Mi disco favorito de Aebersold, una obra de arte de por sí, es la colección de temas de Cedar Walton en el *Volume 35, Cedar Walton*, con el maestro mismo al piano, Ron Carter al bajo y Billy Higgins a la batería.

Haciendo play-along con discos de verdad

No te limites a los discos *play-along*. Toca con las grandes grabaciones también. Pon un disco de Miles Davis de fines de los años 50 y toca con Miles, Coltrane, Wynton Nelly, Paul Chambers y Philly Joe Jones. Procura ponerte en la misma onda y al mismo nivel enérgico con los músicos que tocan en el disco. Si no puedes hacer que tu instrumento afine con tu CD, graba el tema, ajusta el control de altura y ¡ya!

Hazte un cuaderno

Hazte un cuaderno de ideas que se te ocurran al practicar o escuchar. Apunta los nombres de temas que quieras aprender o cosas que quieras recordar cuando practiques. Esto te ayudará a enfocarte en lo que necesitas y pondrá orden en esa creciente lista de cosas que quieres estudiar.

Tómalo con calma

Estáte consciente de cualquier tensión muscular innecesaria cuando tocas. Respira normal y profundamente. Si no eres instrumentista de viento, el sonreír al tocar te ayudará a relajarte. El baterista Billy Higgins siempre sonríe cuando toca. ¿Sabrá él algo que debiéramos saber todos?

Da golpecitos con el pie

¿Das golpecitos con el pie cuando tocas? Existen innumerables teorías acerca de la manera correcta de hacer esto. Algunos músicos lo hacen con el dedo del pie. El pianista Jaki Byard me enseñó a dar golpecitos con el talón, lo cual me ayuda a consolidar la idea del tempo y me da la sensación de movimiento hacia delante. Algunos músicos dan golpecitos en los cuatro tiempos del compás, otros en el primero y tercer tiempo o otros en el segundo y cuarto tiempo. Algunos músicos latinos dan golpecitos según la clave.[16] Y otros músicos no dan golpecitos en absoluto. Fíjate en lo que hace Thelonious Monk en el video de "Straight, No Chaser".[17] Monk da golpecitos con el dedo del pie, con el talón, con el pie entero y también desliza el pie hacia delante y hacia atrás, según lo que toca en el momento. Lo que te parezca natural está bien, mientras no te estorbe al tocar y mientras no suene tan fuerte que distraiga a tus colegas.

[16] Se explicará la clave en el Capítulo 22.
[17] Warner Home Video.

Cultiva tus alrededores

Si vives en una ciudad grande o en un pueblo pequeño, habrá algún lugar en que se toque el jazz. Escucha el jazz en directo todo lo que puedas. Las grabaciones no son suficientes. Te hace falta ver, oir y sentir la emoción, el calor y el sudor del jazz al producirse. Busca el mejor músico de tu instrumento que viva donde tú vives y procura estudiar con él o con ella. Si no quiere dar clase (muchos grandes músicos están poco dispuestos a dar clase), por lo menos pide una clase sola. Yo tuve una clase con Barry Harris que cambió por completo mi modo de tocar.

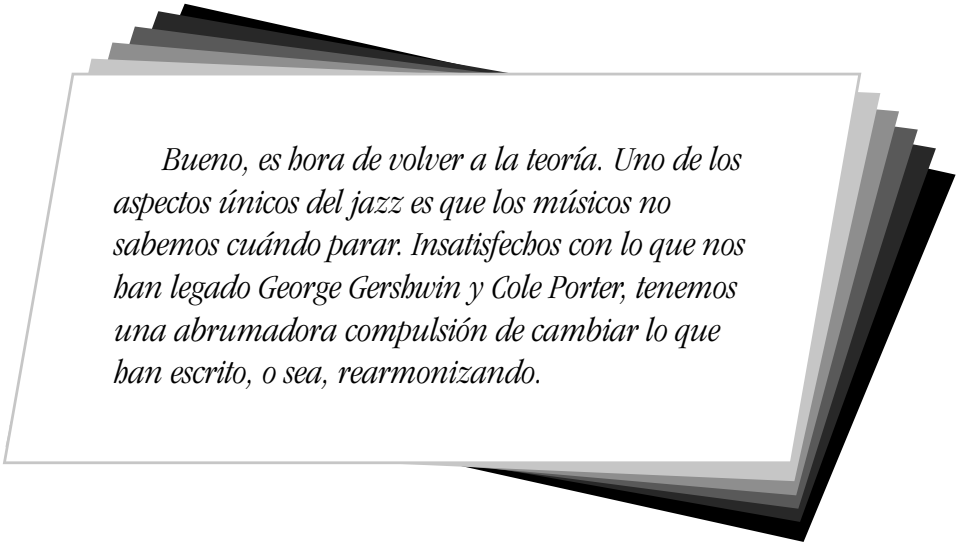
Al observar una actuación en vivo, estate consciente de la interacción entre los músicos. ¿Cómo se comunican? ¿Por señas? ¿Con palabras? ¿Sin palabras? Fíjate en la comunicación con los ojos y con el cuerpo. ¿Cómo se hacen saber unos a otros cuándo han terminado de tocar un solo, cuándo intercambiar cuatro compases, cuándo finalizar el tema, etc.? Se puede aprender casi igual viendo que escuchando la música.

Si tocan juntos un pianista y un guitarrista en la misma sección de ritmo, ¿tocan bien juntos? ¿Son compatibles sus estilos? ¿Cómo se las arreglan para que sus acordes no desentonen? Descansa uno mientras acompaña el otro? Si los dos hacen acompañamiento al mismo tiempo, toca uno menos notas que el otro? Por lo general el pianista juega un papel más dominante, pero no siempre.[18]

[18] La combinación piano/guitarra más compatible que haya oído en mi vida fue la de Wes Montgomery y Wynton Kelly, que nunca parecían estorbarse uno al otro. El Capítulo 24 sugiere unas grabaciones de ellos.

La forma

En fin, cuando te toca subirte a la escena y actuar, estate consciente de cómo funciona tu solo dentro del contexto de la actuación entera del grupo. ¿Tu solo prestará algo al sentido total de la forma? ¿Tocarás solo después de la cabeza, cuando todo parezca fresco y haya un alto nivel de energía? ¿Tu solo llegará más tarde, conduciendo a un solo tranquilo de bajo? Es posible que tengas que ajustarte a tales circunstancias. Si tocas la melodía, piensa en cómo terminar y cómo finalizar el tema para que los demás músicos puedan y quieran seguir tu ejemplo.



Bueno, es hora de volver a la teoría. Uno de los aspectos únicos del jazz es que los músicos no sabemos cuándo parar. Insatisfechos con lo que nos han legado George Gershwin y Cole Porter, tenemos una abrumadora compulsión de cambiar lo que han escrito, o sea, rearmonizando.

PARTE III
Rearmonización

CAPÍTULO TRECE Rearmonización básica 259

Rearmonizando acordes de V grado como II-V 260
El sustituto tritonal 260
Rearmonizando acordes menores 272
- Líneas descendentes y ascendentes 273
- Acordes semidisminuidos 276
- Rearmonizando los acordes de II grado como acordes de barra 277
- Cambiando una progresión de II-V al V grado de un acorde de V grado 278

Rearmonizando los acordes de V grado 279
- Acordes de $V7^{\flat 9}$, V7alt y $V7^{\sharp 11}$ 280
- Otras resoluciones comunes de los acordes de V grado 285
- Los acordes de $V7^{\sharp 5}$ 287
- Los acordes de $V7^{\sharp 9}$ 287
- Rearmonizando los acordes de VI grado como acordes de V grado 288

Rearmonizando los acordes de I grado 289
- Acordes lidios de $(\Delta^{\sharp 4})$ 289
- Acordes lidios de $(\Delta^{\sharp 5})$ aumentados 290
- Subiendo un acorde de I grado en un semitono 292
- Los acordes de barra como acordes de I grado 294
- Atención, metales y cantantes 295

Rearmonizando durante los solos 297
Rearmonizando "I Hear A Rhapsody" 299

CAPÍTULO CATORCE Rearmonización 303

Los movimientos contrarios 304
El paralelismo 305
Los acordes de barra 310
Líneas del bajo ascendentes y descendentes 312
Armando un acorde sobre cualquier fundamental 318

Acordes *sus* y *sus*$^{\flat 9}$ 321
Cadencias engañosas 325
Bobby Hutcherson 326
Convirtiendo una cadencia engañosa en verdadera 330
Acercamiento cromático 331
Anticipando un acorde con su acorde de V grado 336
Utilizando el acorde disminuido 336
Cambiando la melodía 338
Cambiando el acorde 340
Notas en común 343
La nota pedal 344
Combinando técnicas 345

CAPÍTULO QUINCE Cambios de Coltrane 351
Los cambios de "Giant Steps" 353
Una clase de historia 355
"Countdown" y "Tune Up" 359
Cambios de Coltrane empleados en los standards 361
Practicando los cambios de Coltrane 364
Centros tonales que se mueven en 3as menores 366
El acorde locrio de V grado de McCoy Tyner 368

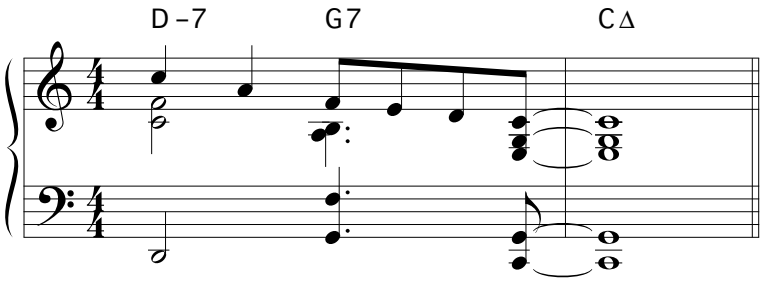
CAPÍTULO DIECISÉIS Tres rearmonizaciones 371
La rearmonización de "Spring Is Here" de John Coltrane 371
La rearmonización de "Spring Is Here" de Kenny Barron 374
La rearmonización de "Body And Soul" de John Coltrane 376

Capítulo Trece
Rearmonización básica

- *Rearmonizando acordes de V grado como II-V*
- *El sustituto tritonal*
- *Rearmonizando acordes menores*
- *Rearmonizando acordes de V grado*
- *Rearmonizando acordes de I grado*
- *Rearmonizando durante los solos*
- *Rearmonizando "I Hear A Rhapsody"*

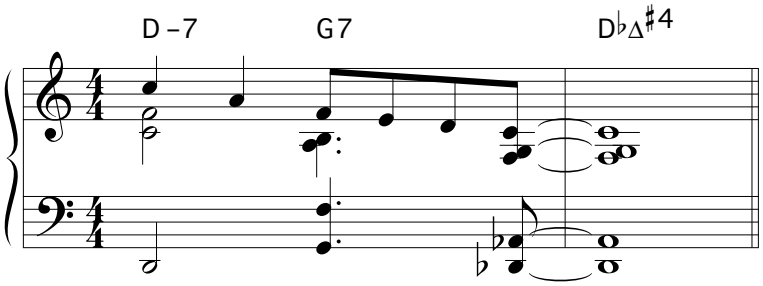
La mayoría de los músicos del jazz tienden a tocar las voces sin la fundamental en posición inferior. Como este libro va destinado a todo el público, no solamente a los pianistas, quisiera que oyeras cómo suenan las rearmonizaciones con la fundamental en el bajo. Por esto, muchos de los ejemplos de este capítulo se dan como voces simplificadas de piano en estado fundamental. Claro que la mejor manera de oír estas rearmonizaciones es escuchando los discos.

Ejemplo 13-1



Ejemplo 13-2

Las voces de piano de Kenny Barron se han simplificado



Toca los **ejemplos 13-1** y **13-2** y escucha el sonido de la *rearmonización*. El **ejemplo 13-1** muestra los dos últimos compases de "On The Sunny Side Of The Street" de Jimmy McHugh. El **ejemplo 13-2** es la rearmonización de Kenny Barron de los mismos dos compases, con D♭Δ♯4 reemplazando el acorde original de CΔ.[1]

Al rearmonizar un tema se hace más interesante e individual y eso de lo "individual" es de suma importancia. El objetivo final al rearmonizar un tema es el de hacer que suene tanto como creación original tuya como creación original del compositor. Como tal, la rearmonización es una especie de composición. No es preciso rearmonizar el tema entero: a veces la alteración de un solo acorde altera por completo la manera que suena un tema, imprimiéndolo con el sello tuyo personal. Se pueden rearmonizar los acordes de un tema por adelantado o en el calor del momento, durante el solo.

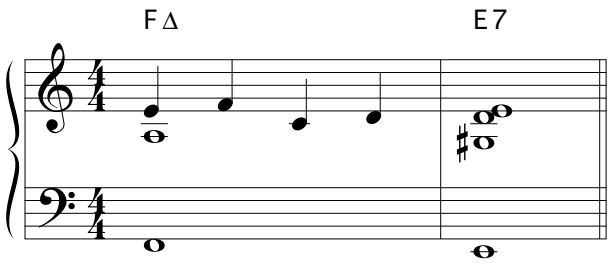
[1] Kenny Barron, *The Only One*, Reservoir, 1990.

La rearmonización se logra por varios medios:

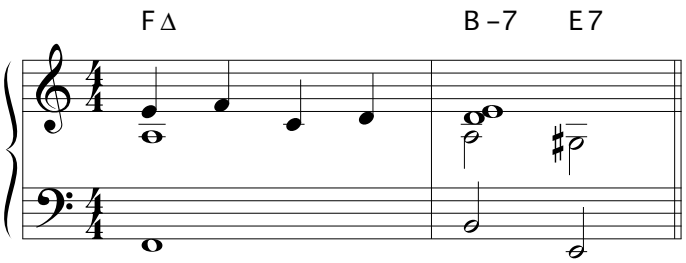
- Alterando los acordes.
- Ampliando la cantidad de acordes.
- Reduciendo la cantidad de acordes.
- Sustituyendo el acorde (los acordes) cifrado(s) por otro acorde (otros acordes)

Rearmonizando acordes de V grado como II-V

Ejemplo 13-3



Ejemplo 13-4



Muchos de los temas standard del repertorio del jazz fueron compuestos en los años 20 y 30. Aquellos temas constan principalmente de progresiones de V-I. Las progresiones de II-V y II-V-I se utilizaron entre los compositores más sofisticados de entonces. Una de las primeras técnicas de rearmonización que utilizaron los músicos del jazz de los años 30 era la de anteponer un acorde de II grado a un acorde de V grado, creando una progresión de II-V. El rearmonizar un acorde de V grado como progresión de II-V le presta al tema un sonido más moderno y amplía las posibilidades para la improvisación.

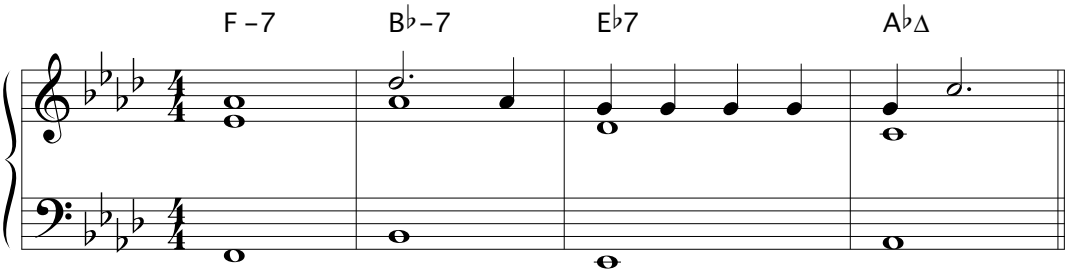
Toca el **ejemplo 13-3**, los dos primeros compases de "I Remember You" de Victor Schertzinger. Ahora toca el **ejemplo 13-4** y oirás lo diferente que suena con la simple añadidura del acorde de B-7. El acorde de V grado (E7) viene precedido de un acorde de II grado (B-7), creando así una progresión de II-V (B-7, E7). Hemos visto otro ejemplo de preceder un acorde de V grado con uno de II grado para crear una progresión de II-V en el Capítulo 11, en el puente de "I've Got Rhythm" de George Gershwin (**ejemplos 11-2** y **11-3**).

El sustituto tritonal

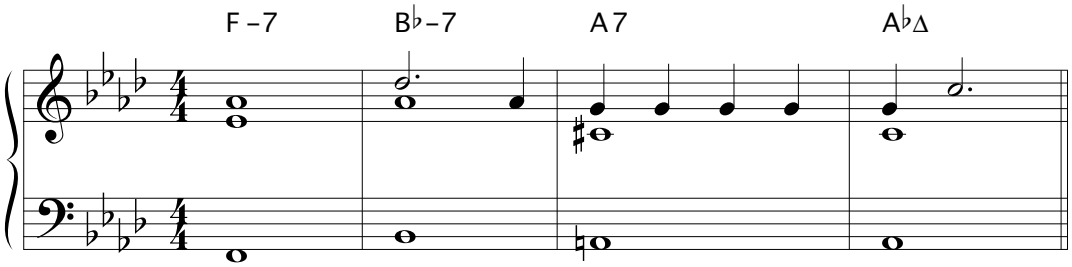
La rearmonización puede significar el reemplazar un acorde con otro o bien el emplear un *acorde sustitutivo*. Un acorde sustitutivo, así como suena, es un acorde que reemplaza el acorde cifrado en la partitura.

Toca el ejemplo **13-5**, los cuatro primeros compases de "All The Things You Are" de Jerome Kern. Escucha con cuidado los acordes E♭7, A♭Δ V-I en los compases 3 a 4. Ahora toca el **ejemplo 13-6** y escucha el acorde de A7 que reemplaza E♭7 en el compás 3. ¿Suena más fluida la progresión de acordes? ¿Más moderna? ¿Te gusta? He aquí el sonido del *sustituto tritonal*. Ahora toca el **ejemplo 13-7**, una forma ampliada del sustituto tritonal, en la cual el acorde original de V grado (E♭7) va sustituido por una progresión de II-V (E-7, A7).

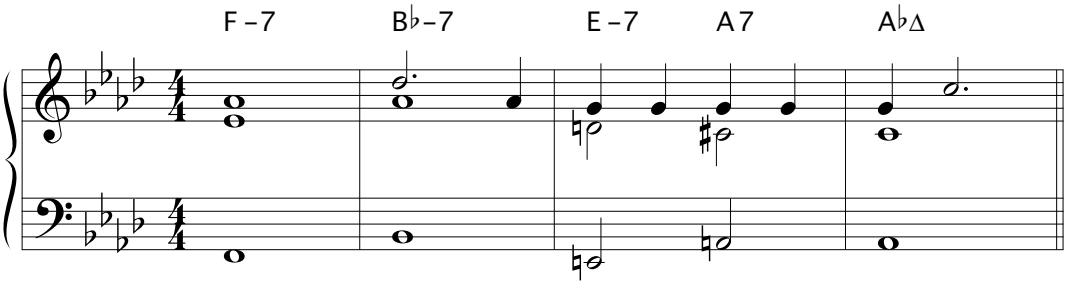
Ejemplo 13-5



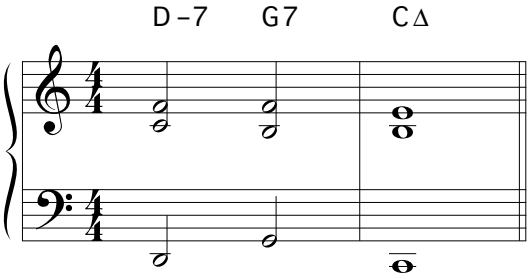
Ejemplo 13-6



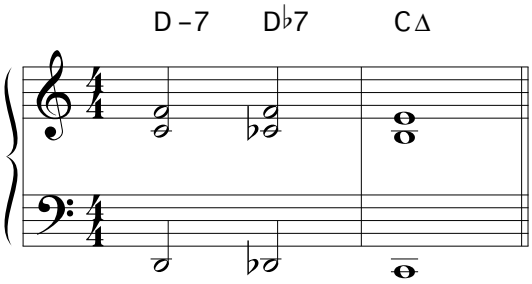
Ejemplo 13-7



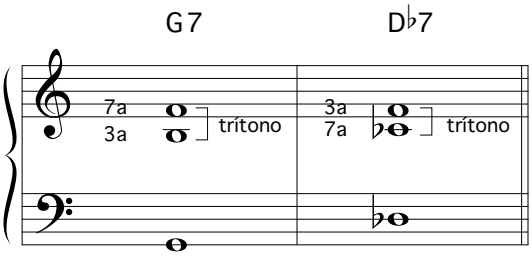
Ejemplo 13-8



Ejemplo 13-9



Ejemplo 13-10



Toca el **ejemplo 13-8**, la progresión de II-V-I en la tonalidad de C. Ahora toca el **ejemplo 13-9**, en el cual se sustituye el acorde de G7 por D♭7. El sustituir G7 por D♭7 crea una línea cromática en el bajo: D, D♭, C.

El sustituto tritonal funciona de la manera siguiente: como aprendiste en el Capítulo 2, las dos notas más importantes de los acordes mayores, menores y de 7ª dominante son la 3ª y la 7ª. Estas notas son las que determinan la cualidad de los acordes o la diferencia entre ellos. Repasemos las reglas:

- Los acordes de 7ª mayor tienen una 3ª mayor y una 7ª mayor.
- Los acordes de menor 7ª tienen una 3ª menor y una 7ª menor.
- Los acordes de 7ª dominante tienen una 3ª mayor y una 7ª menor.

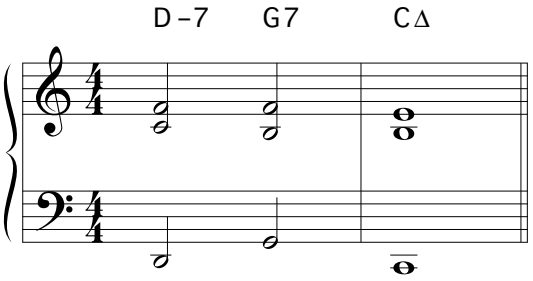
En el Capítulo 2 también mencionamos otra diferencia entre los tres tipos de acorde—el intervalo entre la 3ª y la 7ª:

- El intervalo entre la 3ª y la 7ª de los acordes de 7ª mayor es una quinta justa.
- El intervalo entre la 3ª y la 7ª de los acordes de menor 7ª es también una quinta justa.
- El intervalo entre la 3ª y la 7ª de los acordes de 7ª dominante es un *trítono*.

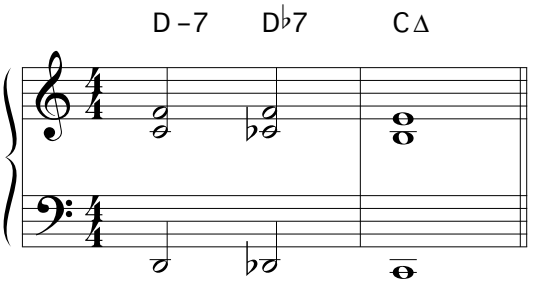
Ya que el trítono ocurre solamente en el acorde dominante, es su presencia lo que *define* un acorde dominante. El trítono es un intervalo sumamente inestable. Suena como si quisiera resolverse hacia algún lado, por eso los acordes de V grado tienen tanta tendencia a resolverse (muchas veces a un acorde de I grado). Si tocas solamente las dos notas del trítono, suenan como un acorde de V, aunque esté incompleto el acorde. *Lo excepcional del trítono es que forma la 3ª y la 7ª de no solamente uno sino de dos acordes de 7ª dominante.*

Toca el **ejemplo 13-10**. B y F, la 3ª y la 7ª de G7, son las mismas notas que F y C♭, la 3ª y la 7ª de D♭7. (B y C♭ son enarmónicas—las mismas notas con cifras distintas.) *Como el trítono (la 3ª y la 7ª) de G7 y D♭7 es el mismo, G7 y D♭7 se pueden sustituir uno al otro.*

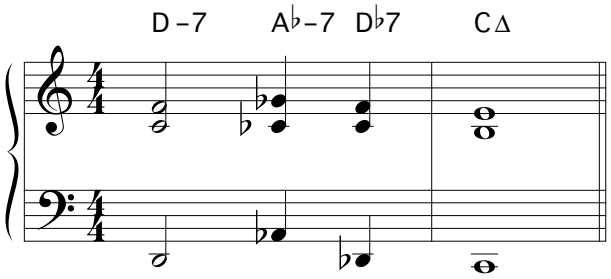
Ejemplo 13-11



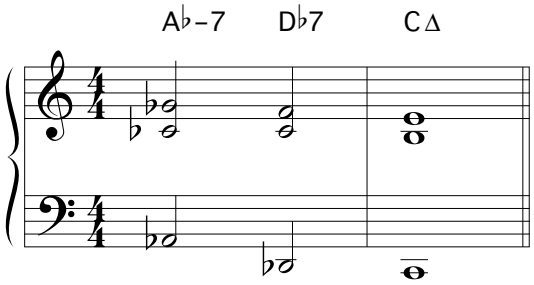
Ejemplo 13-12



Ejemplo 13-13



Ejemplo 13-14



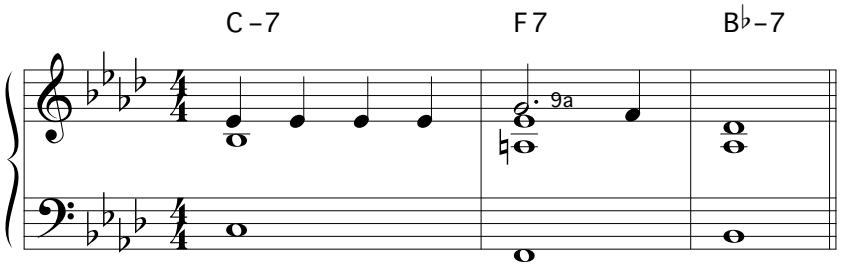
Muchas veces este acorde de V de sustituto tritonal va precedido de su acorde de II grado, creando así una progresión de II-V, como ocurrió en el **ejemplo 13-7**. Compara el sonido de los siguientes cuatro ejemplos:

- Toca el **ejemplo 13-11**, la progresión de II-V-I en C.
- Toca el **ejemplo 13-12**, la misma progresión, pero reemplazando G7 con D♭7, el sustituto tritonal.
- Toca el **ejemplo 13-13**, precediendo D♭7 con A♭-7.
- Toca el **ejemplo 13-14**, reemplazando D-7, G7 con A♭-7, D♭7, el sustituto tritonal de II-V.

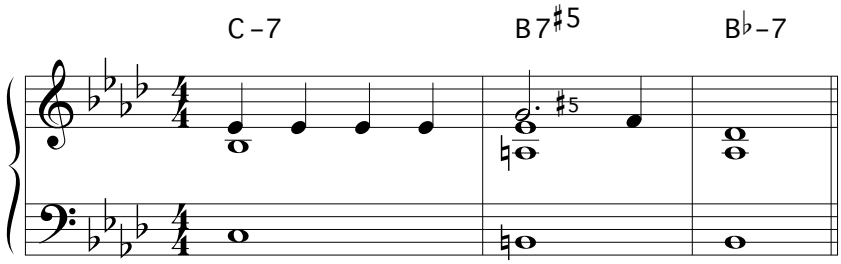
La 3ª y la 7ª de un acorde de V siempre forman el intervalo del trítono, sea la que sea la nota que esté en posición superior. ¿Por qué? Porque el trítono es exactamente la mitad de la octava y si se lo invierte (colocando la nota más aguda en el bajo o vice-versa), permanece trítono.[2] Las notas fundamentales de los acordes de G7 y D♭7 también distan una de la otra en un trítono. Otro motivo para tocar un sustituto tritonal es que muchas veces hace que la nota melódica sea más interesante.

[2] Acuérdese que en la sección de "Inversión de intervalos" del Capítulo 1, se menciona que el trítono al invertirse queda como tal.

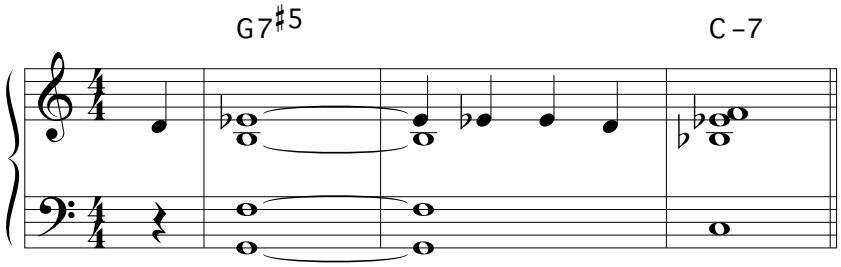
Ejemplo 13-15



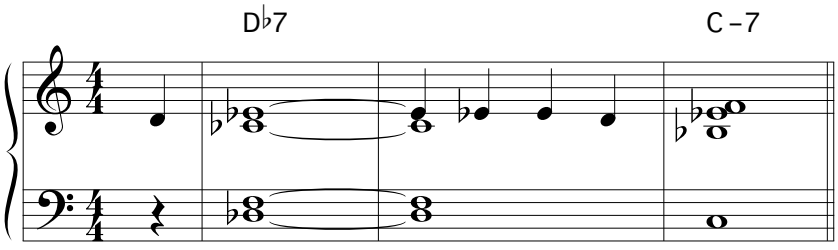
Ejemplo 13-16



Ejemplo 13-17



Ejemplo 13-18



Otro motivo para tocar un sustituto tritonal es que muchas veces hace que la nota melódica sea más interesante. Toca el **ejemplo 13-15**, los compases 31-33 de "All The Things You Are" de Jerome Kern. La nota melódica del acorde de F7 (o sea, G) es la 9ª del acorde, una bella nota. Ahora toca el **ejemplo 13-16**. Se ha reemplazado F7 con B7, el sustituto tritonal. Esta rearmonización no solamente crea un movimiento cromático en el bajo, sino que también ensalza la nota melódica (G) al cambiarla de la 9ª de F7 a la ♯5 de B7, una nota más interesante.

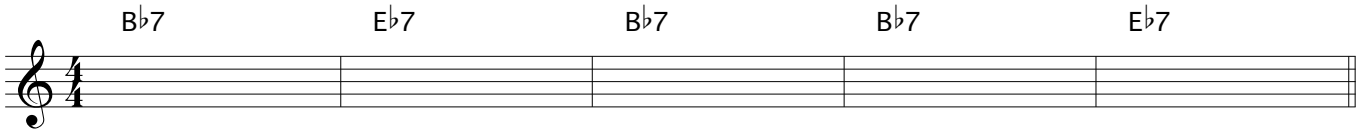
Se debe andar con cautela (y con buen gusto) al tocar el sustituto tritonal en la melodía en un tema. Si no, puedes hacer que suene *menos* interesante la nota melódica. Toca el **ejemplo 13-17**, los tres primeros compases del puente de "Stella By Starlight" de Victor Young. Ahora toca el **ejemplo 13-18**, en el cual se ha reemplazado G7♯5 con D♭7. Se ha creado un movimiento cromático en la línea del bajo (D♭7 a C-7) pero E♭, la nota melódica, se ha cambiado del grado ♯5 de G7 a la 9ª de D♭7, una nota menos interesante.

En resumen, hay dos motivos para tocar un sustituto tritonal en la melodía de un tema:

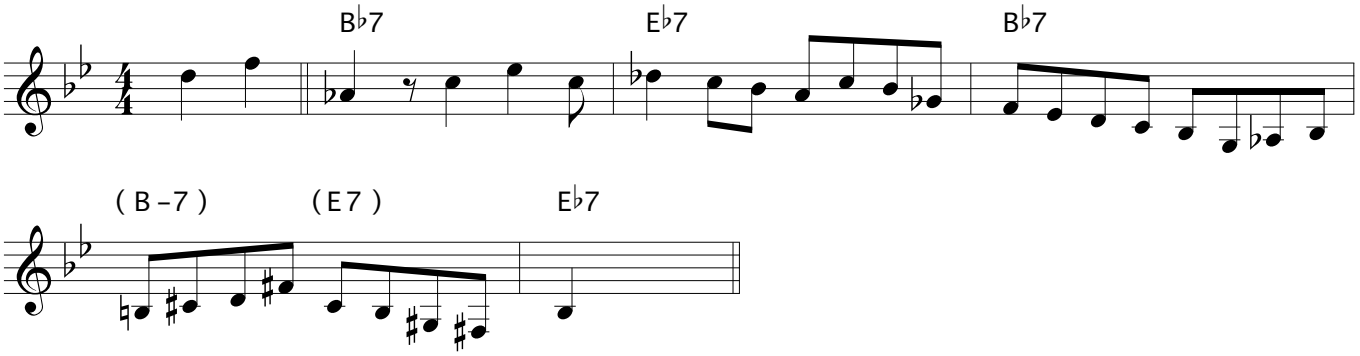
- Crear una línea cromática en el bajo
- Hacer más interesante la nota melódica

Los sustitutos tritonales anteriores se determinaron con anticipación. Los próximos ejemplos muestran el sustituto tritonal como una rearmonización espontánea, en el medio de un solo.

Ejemplo 13-19



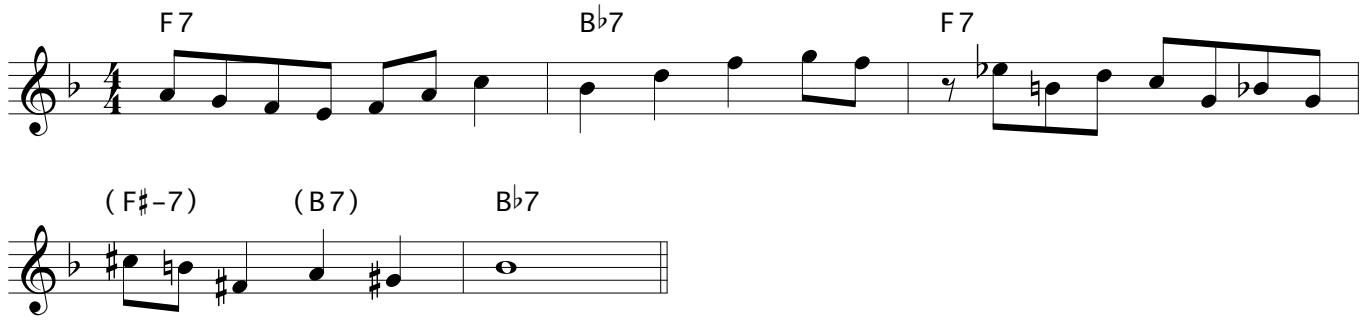
Ejemplo 13-20



Una de las primeras ocasiones en que se debe aprender a tocar el sustituto tritonal es en el cuarto compás del blues. El **ejemplo 13-19** demuestra los cambios de los primeros cinco compases de un blues en B♭. El **ejemplo 13-20** muestra la manera de que Herbie Hancock sustituyó un acorde de B♭7 por una progresión de II-V de B-7, E7 en el cuarto compás del blues en B♭ de Freddie Hubbard, "Hub Tones".[3] E7 es el sustituto tritonal de B♭7 y B-7 precede E7 para hacer una progresión de II-V de sustituto tritonal (B-7, E7).

El **ejemplo 13-21** demuestra a Freddie Hubbard al sustituir un acorde de F7 por F♯-7, B7 en el cuarto compás del blues en F de Duke Perrazo, "Ready Rudy".[4]

Ejemplo 13-21

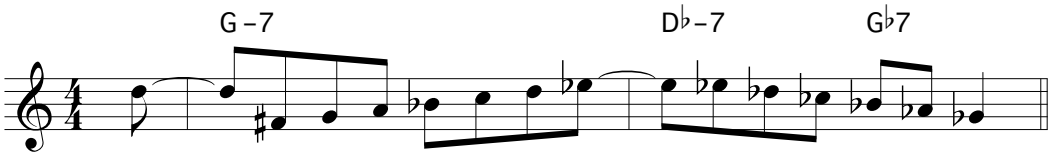


[3] Freddie Hubbard, *Hub Tones,* Blue Note, 1960.
[4] Duke Pearson, *Sweet Honey Bee*, Blue Note, 1966.

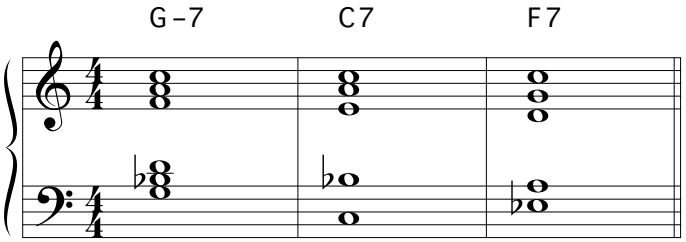
El **ejemplo 13-22** muestra los compases 9 a 10 de "Dance of the Infidels"[5] de Bud Powell. El compás de G-7 va seguido no de C7 sino de D♭-7, G♭7—el sustituto tritonal de II-V de C7.

El **ejemplo 13-23** demuestra los cambios de los compases 9 a 11 de un blues en F. El **ejemplo 13-24** muestra una frase improvisada sobre una rearmonización de esos compases. La progresión de II-V (G-7, C7) ha sido comprimida a un solo compás, seguida del sustituto tritonal (C♯-7 F♯7) en el siguiente compás.

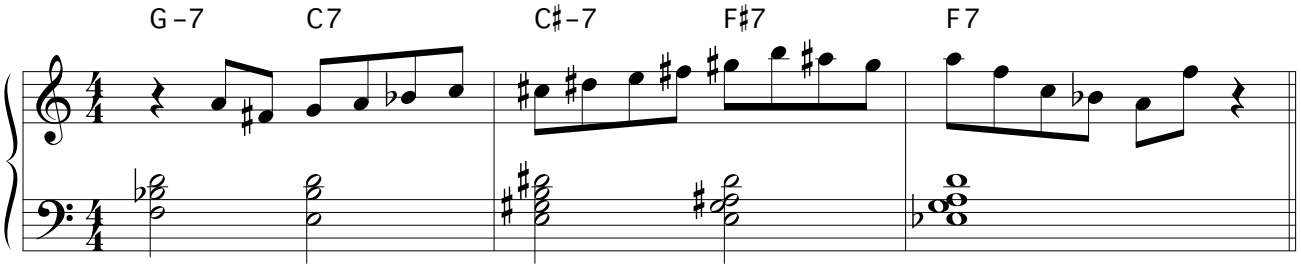
Ejemplo 13-22



Ejemplo 13-23



Ejemplo 13-24



[5] Bud Powell, *The Amazing Bud Powell, Vol I,* Blue Note, 1949.

Veamos un tema para ver dónde sonará bien un sustituto tritonal. Toca el **ejemplo 13-25**, un arreglo del tema standard "I Hear A Rhapsody". Ahora toca el **ejemplo 13-26** y escucha para oír los ejemplos de sustitutos tritonales. Hay muchos acordes de V grado y progresiones de II-V en el **ejemplo 13-25**. ¿Cuáles se prestan al sustituto tritonal? Ten presentes los dos criterios mencionados antes y pregúntate si cumples con alguno de los dos o con los dos tocando el sustituto tritonal:

- ¿Creas un movimiento cromático en el bajo?
- ¿La nota melódica se hace más interesante o más bella?

Una de estas cosas por lo menos debe ocurrir para justificar el uso del sustituto tritonal. Vamos a estar alternando entre el **ejemplo 13-25** y el **ejemplo 13-26**; entonces presta atención.

El compás 2 del **ejemplo 13-25** contiene la progresión F-7 B♭7. El cambiar el acorde de B♭7 a E7 funciona bien como lo podrás oír cuando toques los primeros compases del **ejemplo 13-26**. Ahora hay movimiento cromático en el bajo (de E7$^{\sharp 9}$ a E♭Δ). La nota melódica (D) cambia de la 3ª de B♭7 a la 7ª de E7. Ni la 3ª ni la 7ª es más interesante pero ahora tienes la oportunidad de darle más colorido al acorde añadiendo una ♯9 al acorde de E7. *Los acordes de V grado con la 7ª en la melodía suelen sonar bien cuando se los dispone con una ♯9.* El intervalo de una 5ª justa (o una 4ª justa al invertirse) entre la ♯9 y la 7ª le presta estabilidad al acorde.

Ejemplo 13-25

I Hear A Rhapsody

Letra y musica de George Fragos
Jack Baker y Richard Gasparre

Copyright 1940 Broadcast Music Inc., USA Campbell Connelly & Co. Ltd., 8/9 Frith St., London W1. Utilizado con permiso de Music Sales Ltd. Todos los derechos reservados. Copyright internacional asegurado.

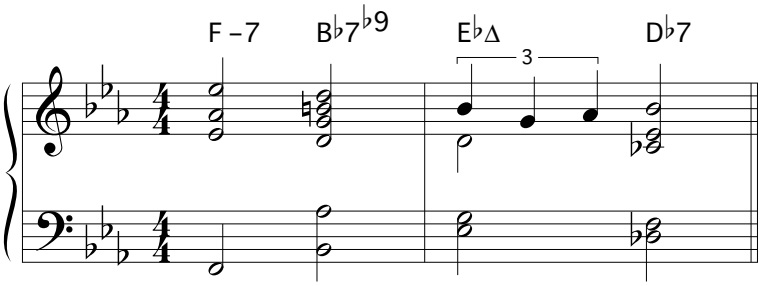
Ejemplo 13-26

I Hear A Rhapsody

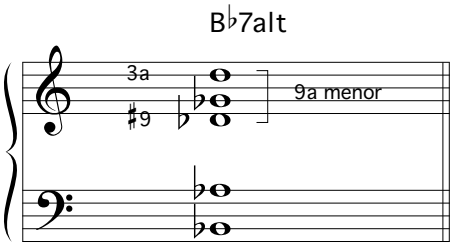
Letra y música de George Fragos,
Jack Baker y Richard Gasparre

Copyright 1940 Broadcast Music Inc., USA Campbell Connelly & Co. Ltd., 8/9 Frith St., London W1. Utilizado con permiso de Music Sales Ltd. Todos los derechos reservados. Copyright internacional asegurado.

Ejemplo 13-27



Ejemplo 13-28



Por otro lado, el atenerse a B♭7, el acorde original, te ofrece la oportunidad de tocar una ♭9 en el acorde de B♭7. *♭9 suele sonar bien en los acordes de V grado que resuelven una 5ª hacia abajo.* La ♭9 (B) del acorde de B♭7 quiere resolver hacia la 5ª del acorde de E♭Δ, como se ve en el **ejemplo 13-27**. No es ninguna regla, solamente algo que suele funcionar así.

¿Funcionaría bien B♭7alt en el compás 2? No con la 3ª en la melodía. Tal situación llegaría a desentonar a causa del intervalo de 9ª menor que resultaría entre la 3ª y la ♯9, como se ve en el **ejemplo 13-28**. *V7alt suena muy disonante cuando está la 3ª en la melodía.*

¿Podríamos tocar un sustituto tritonal por toda la progresión de II-V—B-7, E7 en lugar de F-7, B♭7? Si nos quedamos con la melodía original, no, pues la nota melódica del acorde de F-7 (E♭) sería la 3ª mayor de B-7 y los acordes de menor 7ª no tienen 3ª mayor.

El próximo acorde de V grado es D♭7, que ocurre en el compás 3. Aquí no es buena idea el sustituto tritonal, pues ya hay movimiento cromático en el bajo (de D♭7 a C7). Si tocas G7 en lugar de D♭7, perderás el movimiento cromático en el bajo.

El acorde de C7alt en el compás 4 es una posibilidad no muy probable. El sustituir C7alt con G♭7 crea un movimiento cromático en el bajo (G♭7 a Fø). Sin embargo también cambia A♭, la nota melódica, de la ♭13 de C7alt—una bella nota—a la 9ª de G♭7, una nota menos interesante. Ambos acordes—C7alt y G♭7—suenan bien; uno no suena mejor que el otro. Como "I Hear A Rhapsody" es un tema de AABA,[6] se podría tocar C7alt en los ocho primeros compases y luego G♭7 en los ocho compases siguientes.

[6] AABA se refiere a la forma del tema. Se cubre la Forma de la Canción en el Capítulo 17.

El cambiar el acorde de B♭7 en el compás 6 a E7 crea un movimiento cromático en el bajo (de E7 a E♭), mientras que el cambiar la nota melódica de la 3ª de B♭7 a la 7ª de E7 ni pierde ni gana en colorido. No podemos tocar un sustituto tritonal de la progresión de II-V en los compases 5-6, porque una de las notas melódicas del acorde de Fø (B♭) sería la 7ª mayor del acorde de B-7 y los acordes de menor 7ª no tienen 7ª mayor.

G7, el último acorde del primer casillero, ofrece una buena posibilidad para el sustituto tritonal. La sustitución crea movimiento cromático en el bajo (de D♭7 a C-7) y A, la nota melódica, cambia de la 9ª de G7 a la ♭13 de D♭7alt—una nota más interesante.

Existe una buena oportunidad para tocar un sustituto tritonal en el segundo casillero porque hay solamente acordes y nada de melodía. El tocar E♭7 y A♭7 en lugar de Aø y D7 crea movimiento cromático en el bajo al entrar al puente (de A♭7 a G-) y la ausencia de melodía escrita quiere decir que podemos improvisar una línea descendente hacia D la primera nota melódica del puente.

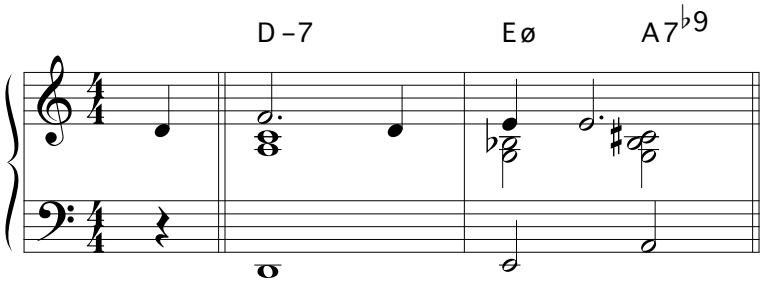
El tocar A♭7 como sustituto de D♭ en el compás 11 no es buena idea. Se crearía un movimiento cromático en el bajo (de A♭7 a G-) pero las dos notas melódicas (E♭ y C) cambiarían de la ♭9 y la 7ª de D7♭9 a la 5ª y la 3ª de A♭7—y no vale la pena perder la ♭9.

El sustituir F7 con B7 en el compás 13 funciona bien. Crea movimiento cromático en el bajo (de B7 a B♭) y cambia D, la nota melódica, de la 13ª de F7 a la ♯9 de B7—una nota con más colorido. Sin embargo, no funcionará bien un sustituto tritonal de II-V. D, la nota melódica del acorde de C-7, sería la ♭6 en un acorde de F♯-7—una nota que no existe en la escala de F♯ dórica.

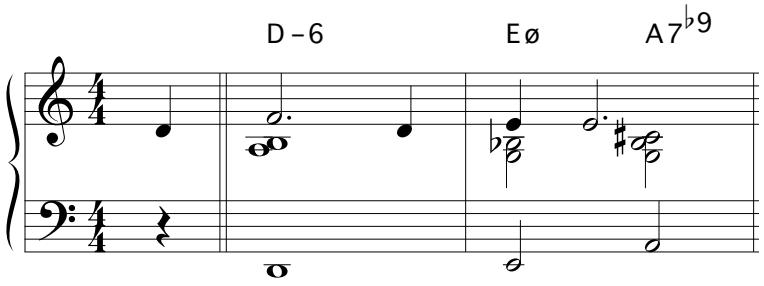
El compás 17, el último compás del puente, tiene la misma disposición que el compás 8, el último del primer casillero. D♭7alt hace de buen sustituto de G7.

Un último consejo: Se puede exagerar el sustituto tritonal. ¡Hazlo con cautela!

Ejemplo 13-29



Ejemplo 13-30

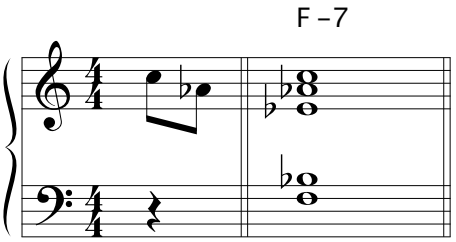


Rearmonizando acordes menores

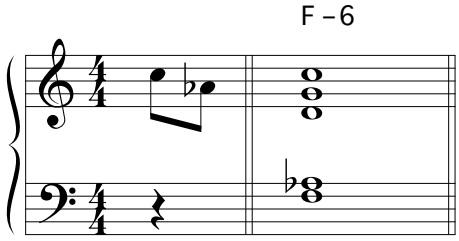
El hecho de que una partitura indica que se toque un acorde de menor 7ª—D-7 por ejemplo, no quiere decir que es la mejor opción en cuanto acorde menor. Si el acorde que sigue no es G7 (que haría que la progresión de II-V fuese D-7, G7) o D♭7 (el sustituto tritonal de G7), el acorde de D-7 funciona como acorde *tónica menor* en vez de un acorde de II grado. En este caso D-6 o D-Δ sonarán más bonitos que D-7. Toca el **ejemplo 13-29**, los dos primeros compases de "Alone Together" de Arthur Schwartz, con D-7 como primer acorde. El segundo acorde no es G7, entonces D-7 no es parte de la progresión de II-V. El tocar D-6 en vez de D-7 le da al acorde un sonido más oscuro y más como tónica menor, como oirás cuando toques el **ejemplo 13-30**. Hay una gran excepción: si la nota melódica de un acorde de menor 7ª es la 7ª menor, el acorde es *de facto* un acorde de menor 7ª y en circunstancias normales no se cambia.

Ten presente lo siguiente: Si un acorde de menor 7ª no forma parte de una progresión de II-V, casi siempre se puede tocar un acorde de 6ª menor o menor-mayor en vez de un acorde de menor 7ª (mientras que la nota melódica no sea la 7ª menor). Esto no quiere decir que estés obligado o siquiera deseoso de hacer esta sustitución. Solamente le da un sabor distinto.

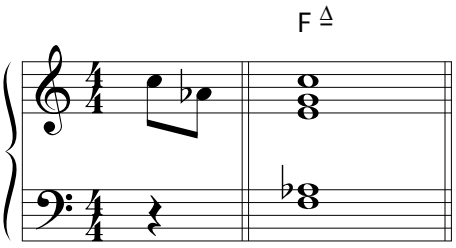
Ejemplo 13-31



Ejemplo 13-32



Ejemplo 13-33



Toca el **ejemplo 13-31**, el primer compás de "Summertime" de George Gershwin. El primer acorde que se da en la mayoría de las partituras de "Summertime" es F-7. El siguiente acorde no es B♭7, entonces el acorde inicial de F menor no forma parte de una progresión de II-V. Esto significa que se puede rearmonizar F-7 como acorde de tónica menor: F-6, como se ve en el **ejemplo 13-32** o F-Δ, como se ve en el **ejemplo 13-33**. ¿Cuál de estos ejemplos te gusta más?

Líneas descendentes y ascendentes

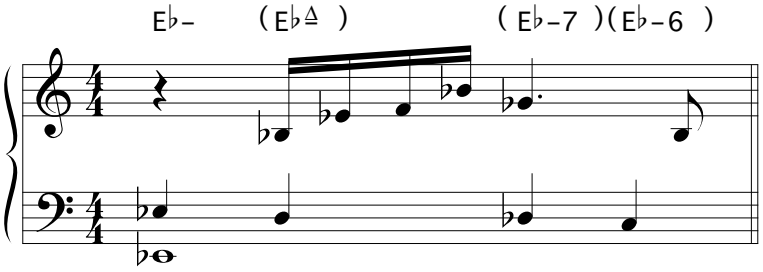
Cuando un acorde de tónica menor se extiende por dos compases o más, es un bonito toque utilizar una línea que descienda cromáticamente desde la fundamental hasta la 6ª del acorde. Los compositores utilizan este recurso desde los primeros días del Tin Pan Alley. Toca el **ejemplo 13-34**, los primeros cuatro compases de "Blue Skies" de Irving Berlin y oirás el efecto de esta técnica. F (la fundamental del acorde de F-) desciende cromáticamente a E (la 7ª mayor de F-), luego a E♭ (la 7ª menor) y al final a D (la 6ª). Esto crea el efecto del paso de cuatro acordes menores: F-, F-Δ, F-7 y F-6.[7]

Ejemplo 13-34

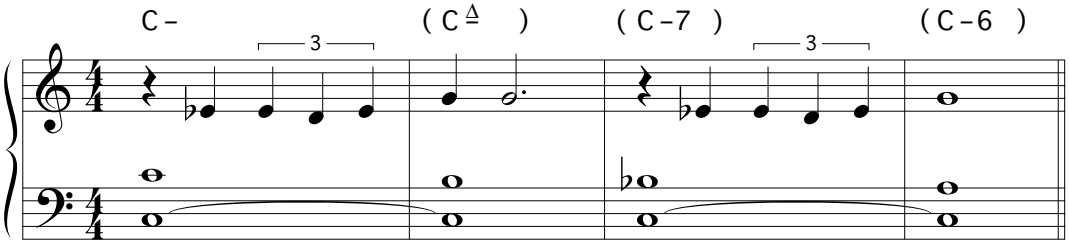
[7] Thelonious Monk imitó la línea descendente de Berlin en su tema "In Walked Bud", basado en los cambios de "Blue Skies".

Muchos músicos de jazz utilizan la misma idea de la línea descendente cuando tocan el primer compás de "'Round Midnight" de Thelonious Monk, como oirás cuando toques el **ejemplo 13-35**. E♭, la fundamental del acorde de E♭ menor, desciende hasta D, luego D♭ y después a C. Escucha el efecto creado por el pasar de cuatro distintos acordes de E♭ menor: E♭-, E♭-Δ, E♭-7 y E♭-6. Toca el **ejemplo 13-36**, los cuatro primeros compases de "How Deep Is The Ocean" de Irving Berlin y oirás la misma idea. Para lograr este efecto, busca un tema que tenga dos compases o más con el mismo acorde menor—por ejemplo los cuatro primeros compases de "Summertime" de George Gershwin, como se ve en el **ejemplo 13-37**.

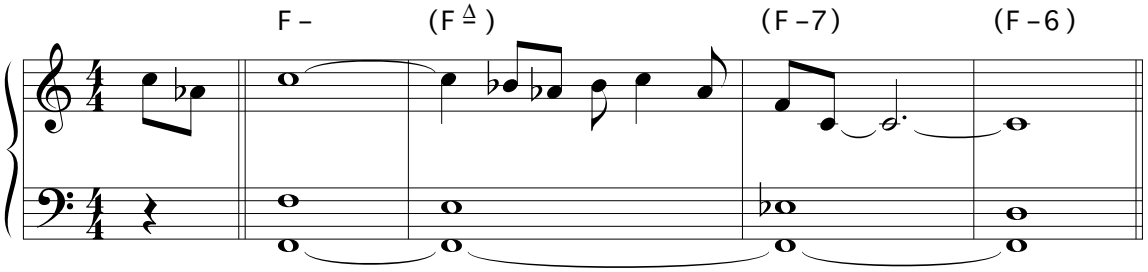
Ejemplo 13-35



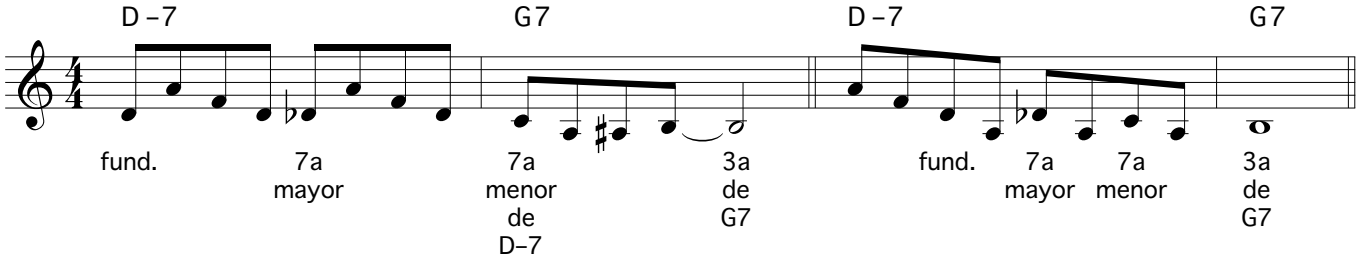
Ejemplo 13-36



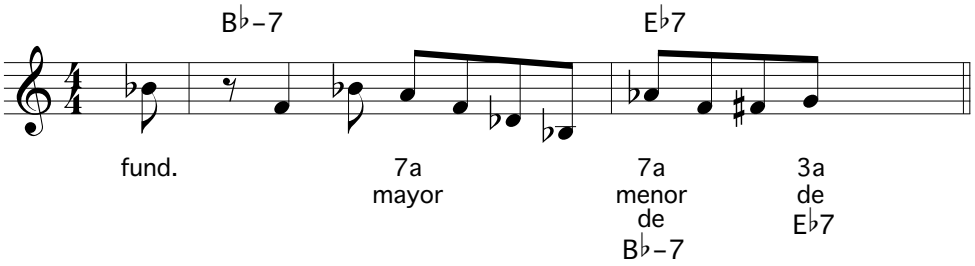
Ejemplo 13-37



Ejemplo 13-38



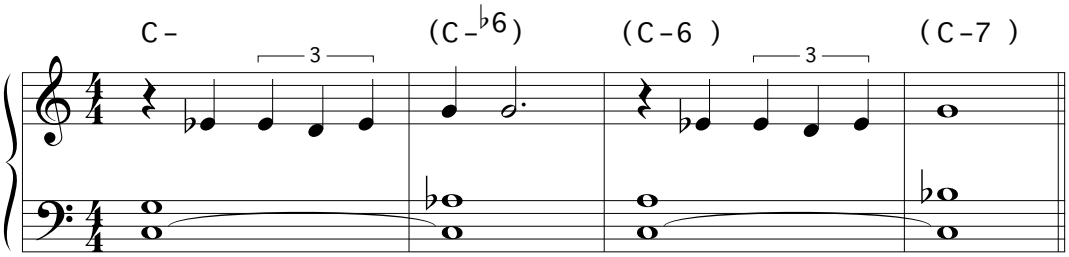
Ejemplo 13-39



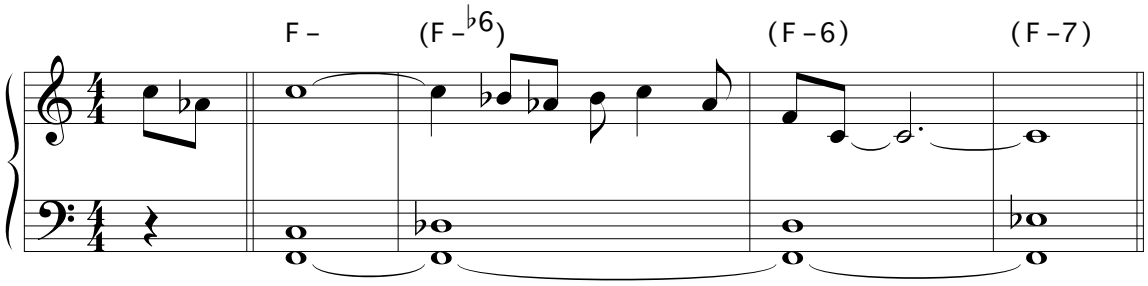
La línea descendente que se toca sobre el acorde menor en los ejemplos anteriores termina con la 6ª, que viene a ser también la 3ª del acorde de V que sigue un acorde de II grado en una progresión de II-V. De esta manera se puede utilizar la línea descendente para conectar melódicamente el acorde de II grado con el acorde de V grado. Los músicos hacen esto con frecuencia al improvisar, como se ve en dos *licks* que comúnmente se tocan, mostrados en el **ejemplo 13-38**. Fíjate en la manera de que D, la fundamental de D-7, desciende hasta D♭, C, y finalmente hasta B, la 3ª del acorde de G7. Esto crea el efecto de hacer pasar cuatro acordes: D-, D-Δ, D-7, G7. Fíjate también en la resolución retrasada de D-7 a G7 en el primer ejemplo. Sonny Rollins se vale de esta idea en la melodía de los compases 9-10 de su Blues, "Tenor Madness",[8] como se ve en el **ejemplo 13-39**.

[8] Sonny Rollins, *Tenor Madness*, Fantasy, 1956.

Ejemplo 13-40

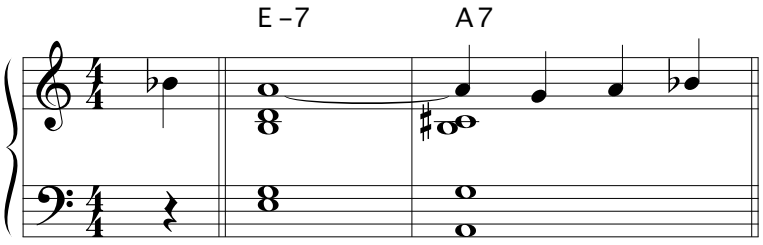


Ejemplo 13-41

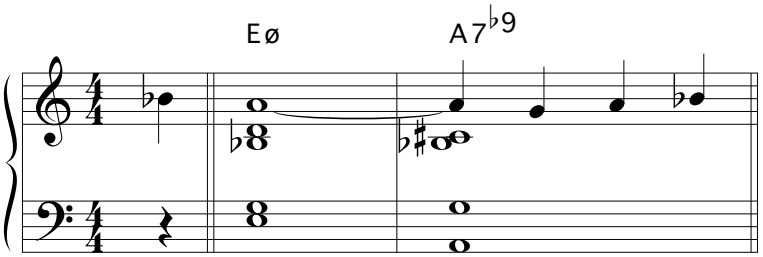


Toca el **ejemplo 13-40**, otro ejemplo de "How Deep Is The Ocean" y oirás otro tipo de línea en movimiento sobre un acorde de tónica menor. Esta línea asciende cromáticamente desde G, la 5ª del acorde de C menor hasta A♭, A y B♭, creando el efecto de hacer pasar cuatro distintos acordes de C menor: C-, C-♭6, C-6 y C-7. Para utilizar esta idea, busca unos temas que tengan dos compases o más del mismo acorde menor, como se hace, repetimos, en el los cuatro primeros compases de "Summertime", como se ve en el **ejemplo 13-41**.

Ejemplo 13-42



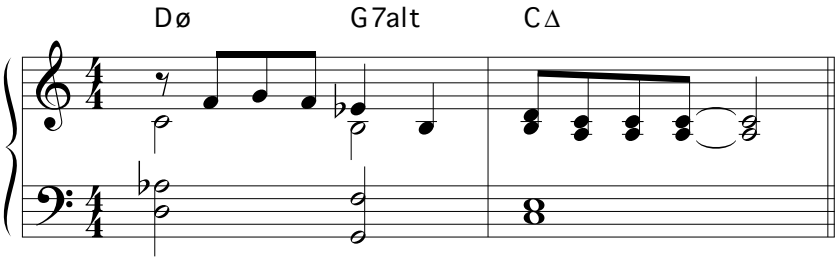
Ejemplo 13-43



Acordes semidisminuidos

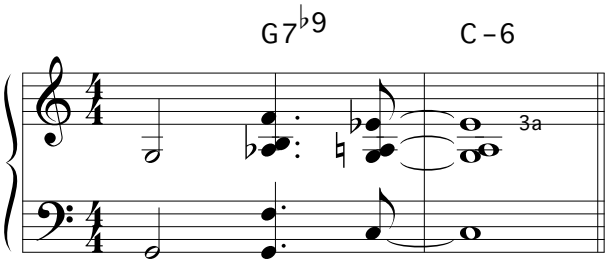
Si un acorde de menor 7ª forma parte de una progresión de II-V, muchas veces se puede rearmonizar el acorde de II grado como acorde semidisminuido (D-7, G7 se convierte en Dø, G7). Sin embargo, esto no funcionará si la nota melódica del acorde de II grado es la 5ª o la 6ª, pues esas notas se bemolan en los acordes semidisminuidos. El **ejemplo 13-42** muestra los dos primeros compases de "Stella By Starlight" de Victor Young, que comienza con E-7, A7, una progresión de II-V. Ahora toca el **ejemplo 13-43** para oír cómo se ha cambiado el acorde de E-7 a Eø. Notarás que el acorde de A7 también se ha alterado a A7♭9. Fíjate también que B♭, el grado ♭5 del acorde de Eø, se convierte en el grado ♭9 del acorde de A7♭9. Al cambiar un acorde de menor 7ª a un acorde semidisminuido, el acorde de V grado que sigue se suele rearmonizar o como ♭9 o como alt.

Ejemplo 13-44



Algunos libros de teoría enfatizan que los acordes semidisminuidos se tocan como parte de una progresión menor de II-V-I (como por ejemplo Dø, G7alt, C-∆). Aunque es cierto, da la impresión de que los acordes ø se tocan *solamente* como parte de una progresión menor de II-V-I, que no es el caso. Una progresión menor de II-V-I se resuelve tan fácilmente a un acorde mayor de I grado. El tema de Bob Haggart, "What's New" tiene una progresión Dø, G7alt, C∆, como se ve en el **ejemplo 13-44**.

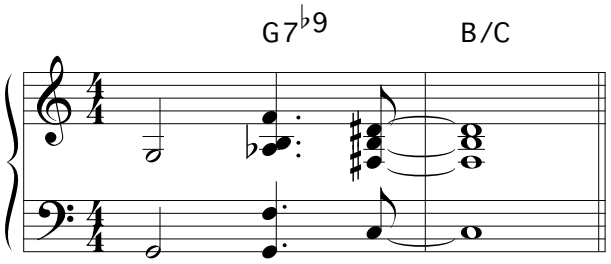
Ejemplo 13-45



Rearmonizando los acordes de II grado como acordes de barra

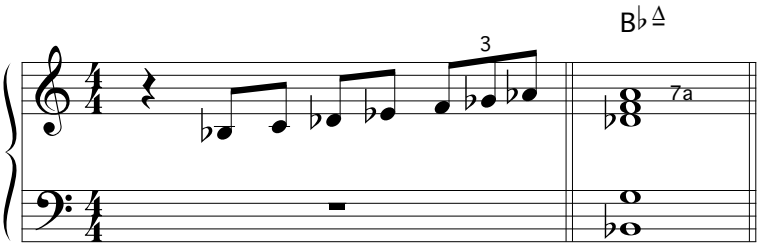
Ahora pasemos a una técnica algo más adelantada. Si la nota melódica de un acorde de tónica menor es la 3ª o la 7ª, se puede rearmonizar como acorde de barra, utilizando la tríada un semitono más grave que la fundamental (como por ejemplo B/C). Toca el **ejemplo 13-45**, los compases 7 a 8 de "Blue Bossa" de Kenny Dorham. La nota melódica del acorde de C-6 es E♭, la 3ª menor del acorde de C-. Ahora toca el **ejemplo 13-46** y escucha el acorde de B/C.

Ejemplo 13-46

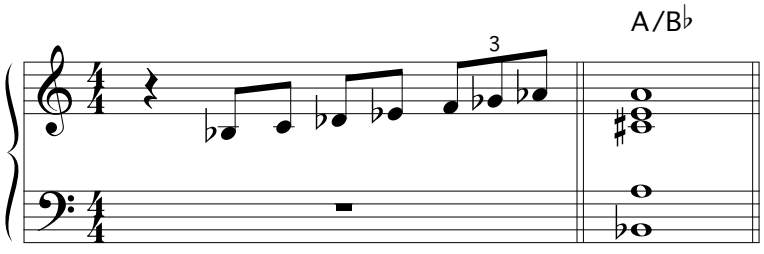


El **ejemplo 13-47** muestra las notas de anacrusa y el primer compás de "Chelsea Bridge" de Billy Strayhorn. La nota melódica del acorde de B♭-∆ es A, la 7ª del acorde. Ahora toca el **ejemplo 13-48** y escucha el acorde de A/B♭. *Cuando la nota melódica de un acorde de tónica menor es la 3ª o la 7ª, se puede rearmonizar el acorde como acorde de barra, utilizando la tríada un semitono en posición inferior a la fundamental*.

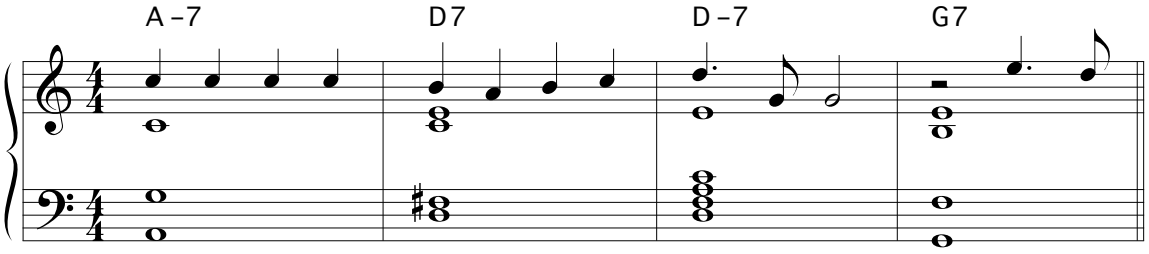
Ejemplo 13-47



Ejemplo 13-48

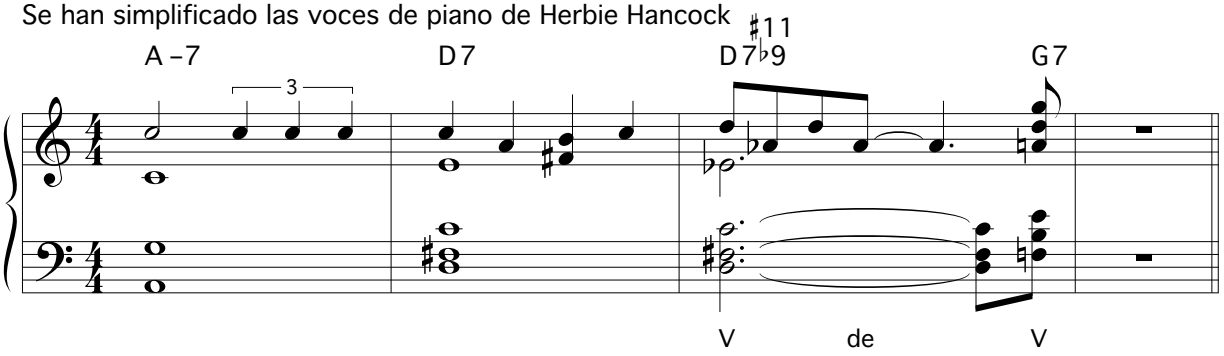


Ejemplo 13-49



Ejemplo 13-50

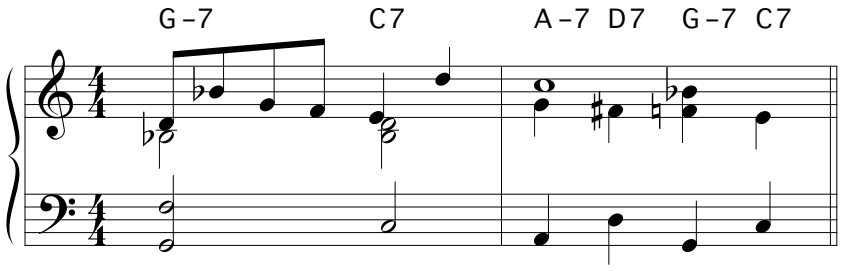
Se han simplificado las voces de piano de Herbie Hancock



Cambiando una progresión de II-V al V grado de un acorde de V grado

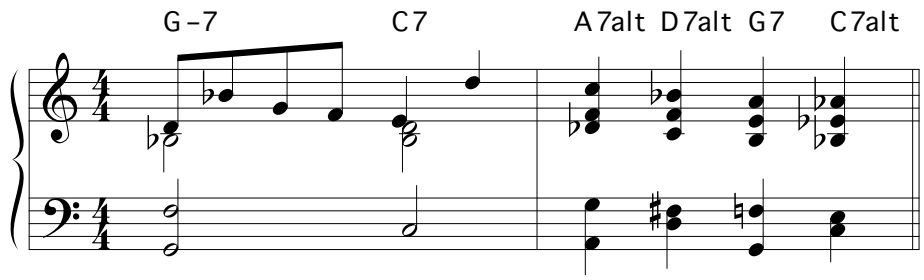
Se puede cambiar un acorde de II grado que forma parte de una progresión de II-V a un acorde de V grado, creando un acorde de V grado de otro acorde de V grado (D-7, G7 se convierte en D7, G7). El **ejemplo 13-49** muestra los compases 13-16 del tema de Harry Warren, "You're My Everything". Toca el **ejemplo 13-50** y oirás la manera de que Freddie Hubbard (con Herbie Hancock al piano) cambió D-7 a D7♭9♯11, seguido de G7[9] D7, G7 es un acorde de V grado de otro acorde de V grado.

Ejemplo 13-51



El tocar el acorde de V grado de otro acorde de V grado es sumamente eficaz en las dos progresiones consecutivas de II-V de una progresión de III-VI-II-V. Toca el **ejemplo 13-51**, los compases 7-8 de "Polka Dots And Moonbeams" de Jimmy Van Heusen. Escucha la progresión de III-VI-II-V del último compás. Ahora toca el **ejemplo 13-52** y oirás lo diferentes que suenan los acordes de V grado de otro acorde de V grado.

Ejemplo 13-52

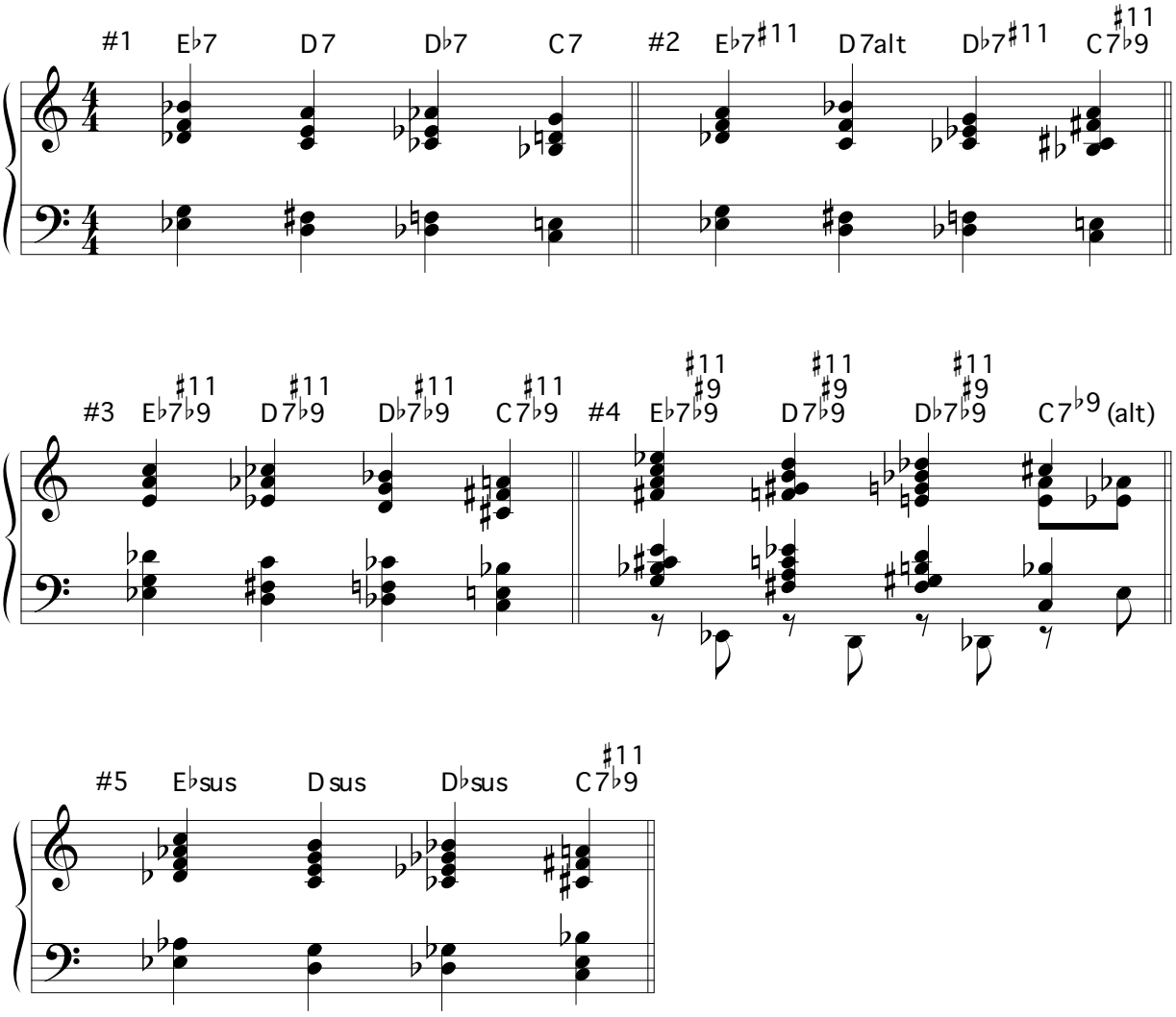


[9] Freddie Hubbard, *Hub Tones*, Blue Note, 1960.

Rearmonizando los acordes de V grado

Toca el **ejemplo 13-53** y escucha las cinco rearmonizaciones de los acordes de la misma repetición que se mostraron en el ejemplo anterior, los compases 7-8 de "Polka Dots and Moonbeams". Al tocar semejante repetición, ¿qué opciones existen? ¿Se deben dejar los acordes de V grado sin alterar, como se ve en el primer ejemplo? ¿Se debe tocar ♭9? ¿alt? ¿♯11? ¿♯9? ¿♯5? ¿*sus*? ¿*sus*♭9?[10] En la siguiente sección se ofrece una guía de los mejores momentos para utilizar tal o cual acorde.

Ejemplo 13-53



[10] Se cubre en el próximo capítulo la rearmonización por medio de acordes *sus* y *sus*♭9.

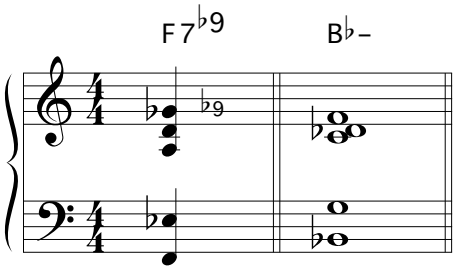
Acordes de V7♭9, V7alt y V7♯11

Existen mil posibilidades para alterar un acorde de V grado (a saber, ♭9, ♯9, alt, ♯11, ♯5, *sus, sus*♭9). Sin embargo, *las tres alteraciones de acordes de V grado que más comúnmente se utilizan son ♭9, alt y ♯11*. Cada una de estas tres posibles alteraciones tiende a resolverse de ciertas formas. Dentro de poco vas a aprender algunas guías para ayudarte a tomar unas buenas decisiones al alterar los acordes de V grado. Estas guías funcionan la mayoría del tiempo pero ten presente que *son guías, no reglas.*

Los acordes de V7♭9, que provienen de la escala disminuida de semitonos-tonos, pueden resolverse hacia casi cualquier parte; *sin embargo con mucha frecuencia se resuelven una 5ª hacia abajo.* Aviso: si la nota melódica que tocas sobre un acorde de V grado es la 9ª o la ♭13ª, no se puede tocar un acorde de V7♭9, ya que ni la 9ª ni la ♭13ª se encuentran en la escala disminuida de semitonos-tonos de un acorde de V7♭9.

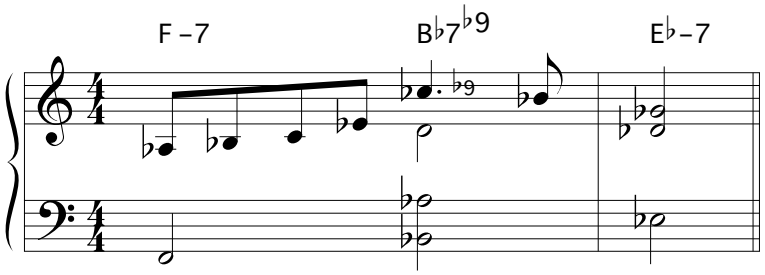
Muchas veces los compositores se aprovechan de la tendencia del acorde de V7♭9 de resolverse una 5ª hacia abajo, utilizando la ♭9 como nota melódica. Toca el **ejemplo 13-54**, los dos primeros acordes de "Sophisticated Lady" de Duke Ellington y escucha la manera de que F7♭9 se resuelve una 5ª hacia abajo, convirtiéndose en F, la 5ª del acorde de B♭-.

Ejemplo 13-54



Toca el **ejemplo 13-55**, los dos primeros compases del tema de Fred Lacy, "Theme for Ernie"[11] y escucha la manera de que B♭7♭9 (Con C♭, la ♭9, en la melodía) se resuelve una 5ª hacia abajo hasta E♭-7.

Ejemplo 13-55



Debemos examinar los acordes de V7alt y V7♯11 al mismo tiempo, ya que son sustitutos tritonales el uno al otro dentro de la misma escala menor melódica. Tanto E7alt como B♭7♯11, que distan el uno del otro en un trítono, provienen de la escala de F menor melódica. Como no hay notas "vitandas" en la armonía menor melódica y como todos los acordes de una escala menor melódica dada son intercambiables, *E7alt y* B♭7♯11 *son esencialmente un mismo acorde.* Como son intercambiables, los dos tienden a resolverse a los mismos acordes. Esto es muy importante, por lo tanto hay que leer este párrafo una vez más antes de proseguir.

[11] John Coltrane, *Soultrane*, Prestige, 1958.

Ahora, comparemos los acordes de V7alt y V7♯11.

Los acordes de V7alt pueden resolverse hacia cualquier parte, pero sus resoluciones más fuertes son:

- Una 5ª hacia abajo
- Un semitono hacia arriba
- Una 3ª mayor hacia abajo

Los acordes de V7♯11 pueden resolverse hacia cualquier parte, pero sus resoluciones más fuertes son:

- Un semitono hacia abajo
- Una 4ª hacia abajo
- Un tono entero hacia arriba

Estos dos tipos de acordes (V7alt y V7♯11) tienen exactamente las mismas resoluciones acordales, con la distancia de un trítono. Toquemos cada uno para aclarar esto. Usaremos como ejemplos los acordes de E♭alt y B♭7♯11, de la tonalidad de F menor melódica.

Como se ve en el **ejemplo 13-56**, tanto E7alt como B♭7♯11 se resuelven a AΔ.

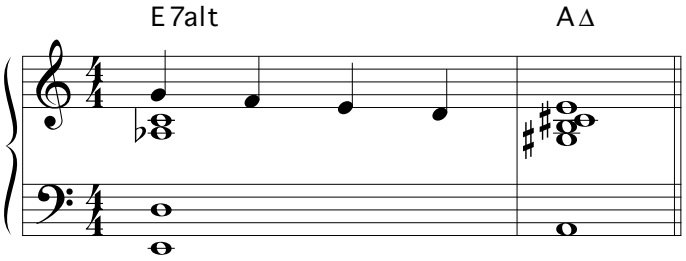
Como se ve en el **ejemplo 13-57**, tanto E7alt como B♭7♯11 se resuelven a FΔ.

Como se ve en el **ejemplo 13-58**, tanto E7alt como B♭7♯11 se resuelven a CΔ.

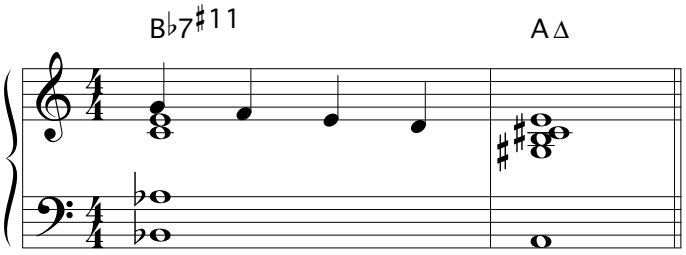
E7alt y B♭7♯11 se resuelven a los mismos acordes, *porque son esencialmente un mismo acorde.*

Ejemplo 13-56

Alt se resuelve una 5ª hacia abajo –

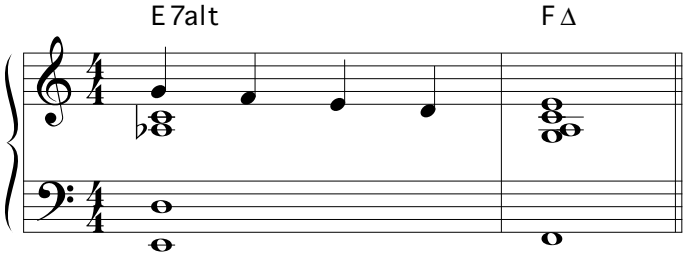


♯11 se resuelve un semitono hacia abajo –

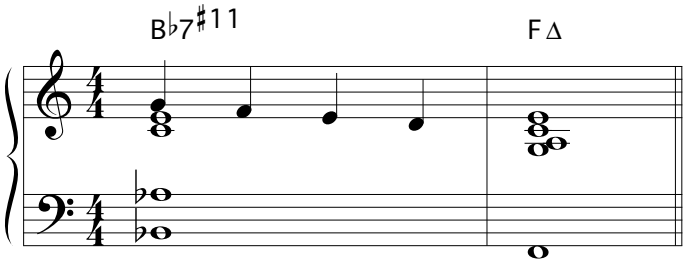


Ejemplo 13-57

Alt se resuelve un semitono hacia arriba –

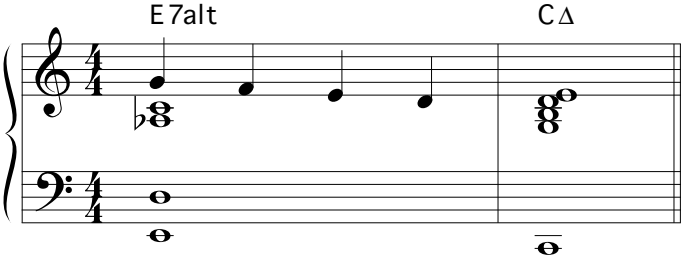


♯11 se resuelve una 4ª hacia abajo –

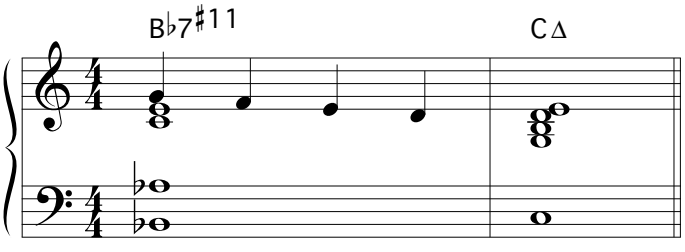


Ejemplo 13-58

Alt se resuelve una 3ª mayor hacia abajo –



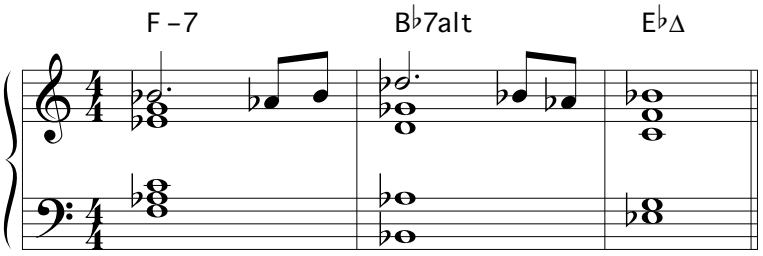
♯11 se resuelve un tono entero hacia arriba –



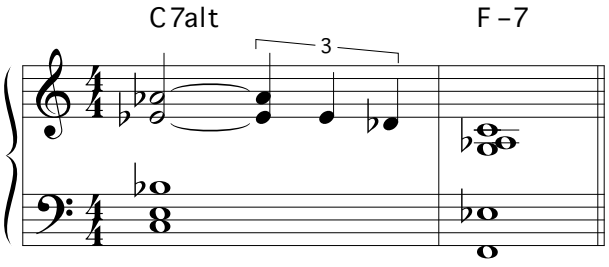
En los ejemplos anteriores resolvimos tanto E7alt como B♭7♯11 a acordes de 7ª mayor. Sin embargo, el acorde al que se resuelve no tiene que ser un acorde de 7ª mayor. E7alt y B♭7♯11, que resuelven a A∆ en el **ejemplo 13-56**, se resuelve igualmente de fácil a A-7 o a A7. Lo importante es el movimiento de la fundamental de los acordes, no la cualidad del acorde al que se resuelve.

Acuérdate de alterar los acordes de V grado con cautela durante la melodía de un tema. Quizá la nota melódica no te permita alterar una nota específica de ese acorde. Si la nota melódica de un acorde de V grado es una 9ª o una 13ª natural, no va a funcionar un acorde *alt*, porque esas notas no forman parte de la escala alterada. Si la nota melódica es la ♭9, ♯9 o ♭13, el acorde de ♯11 no va a funcionar, porque esas notas no forman parte de la escala dominante lidia. Cuando estás tocando solo, puedes pasar por alto estas restricciones, *a menos que estés utilizando la melodía como base de la improvisación.*

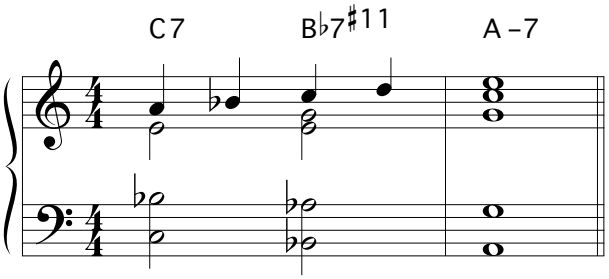
Ejemplo 13-59



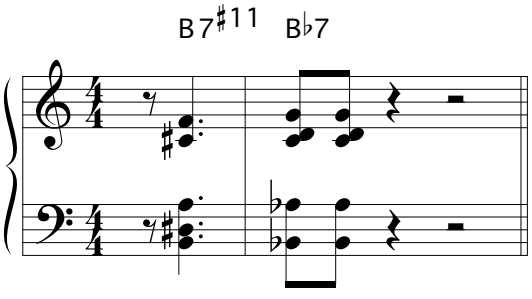
Ejemplo 13-60



Ejemplo 13-61



Ejemplo 13-62

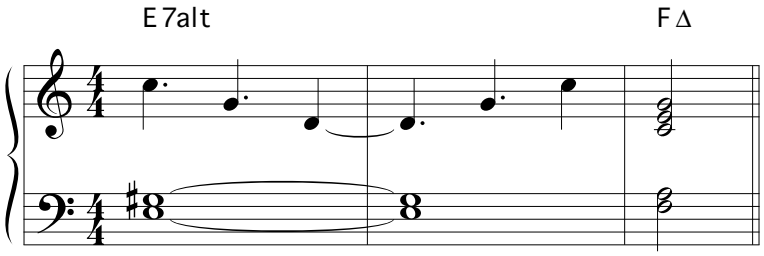


Veamos algunos ejemplos de las indicaciones anteriores tomados de temas del repertorio standard del jazz. Primero nos fijaremos en los acordes de V7alt que se resuelven una 5ª hacia abajo y los sustitutos tritonales, los acordes de V7♯11 que se resuelven un semitono hacia abajo.

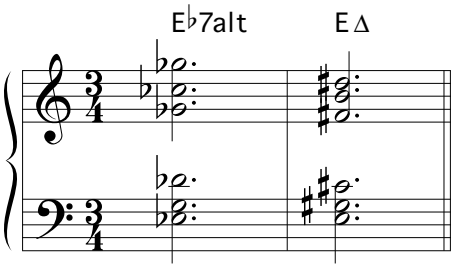
Toca el **ejemplo 13-59**, de los últimos compases de "Soul Eyes", de Mal Waldron y escucha la manera de que B♭7alt se resuelve una 5ª hacia abajo, a E♭∆. Toca el **ejemplo 13-60**, los compases 12-13 de "Rapture", de Harold Land y escucha la manera de que C7alt se resuelve una 5ª hacia abajo, a F-7.

Toca el **ejemplo 13-61**, los compases 28-29 de "Have You Met Miss Jones", de Richard Rodgers y escucha la manera de que B♭7♯11 se resuelve un semitono hacia abajo, a A-7. Toca el **ejemplo 13-62**, las notas de anacrusa y el primer compás de "Our Delight" de Tadd Dameron y escucha la manera de que B7♯11 se resuelve un semitono hacia abajo, a B♭7.

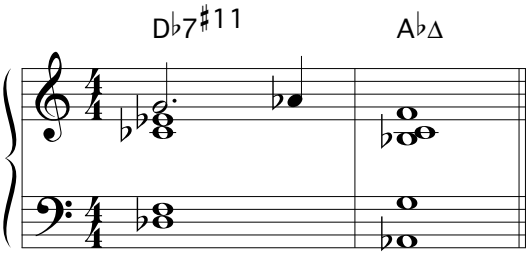
Ejemplo 13-63



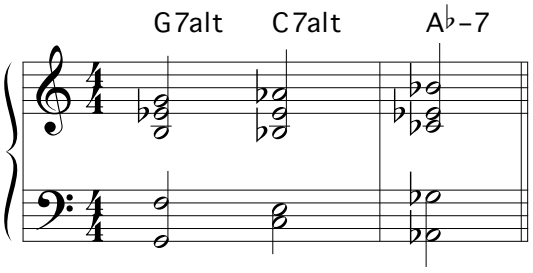
Ejemplo 13-64



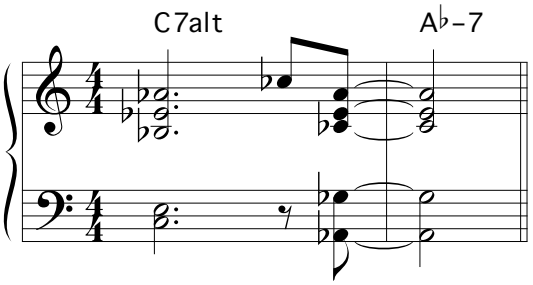
Ejemplo 13-65



Ejemplo 13-66



Ejemplo 13-67



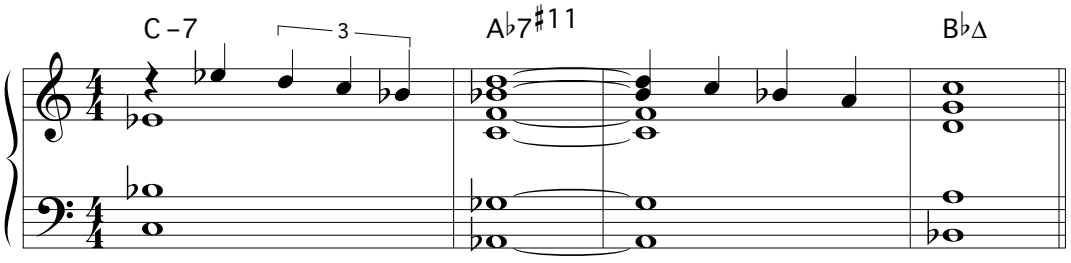
Ahora veamos los acordes de V7alt que se resuelven un semitono hacia arriba y los sustitutos tritonales, los acordes de V7♯11, que se resuelven una 4ª hacia abajo. Toca el **ejemplo 13-63**, los tres primeros compases de "E.S.P." de Wayne Shorter y escucha la manera de que E7alt se resuelve un semitono hacia arriba, a FΔ. Toca el **ejemplo 13-64**, los compases 18-19 de "Mirror, Mirror", de Chick Corea y escucha la manera de que E♭7alt se resuelve un semitono hacia arriba, a EΔ.

Toca el **ejemplo 13-65** los primeros dos compases de la versión de John Coltrane de Spring Is Here", de Richard Rodgers y escucha la manera de que D♭7♯11 se resuelven una 4ª hacia abajo, a A♭Δ.

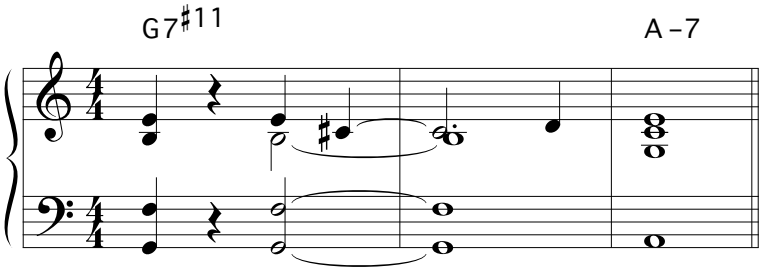
Ahora escuchemos la manera de que los acordes de V7alt se resuelven una 3ª mayor hacia abajo y los sustitutos tritonales, los acordes de V7♯11, se resuelven un tono entero hacia arriba. Toca el **ejemplo 13-66**, los compases 13-14 de "Moment's Notice", de John Coltrane, y escucha la manera de que C7alt se resuelve una 3ª mayor hacia abajo, a A♭-7. Toca el **ejemplo 13-67**, los compases 4-5 de "Stablemates", de Benny Golson y escucha la manera de que C7alt se resuelve una 3ª mayor hacia abajo, a A♭-7.

Toca el **ejemplo 13-68**, los compases 20-23 de "Stella By Starlight" de Victor Young y escucha la manera de que A♭7♯11 se resuelve un tono entero hacia arriba, a B♭Δ. Toca el **ejemplo 13-69**, los compases 7-9 de "Disco Lucy" (mejor conocido como el tema del programa de televisión, "I Love Lucy"[12]), de Harold Adamson y Eliot Daniel, y escucha la manera de que G7♯11 se resuelve un tono entero hacia arriba, a A-7. Toca el **ejemplo 13-70**, los compases 2-4 del verso de "Lush Life", de Billy Strayhorn y escucha la manera de que B7♯11 se resuelve un tono entero hacia arriba, a B♭Δ.

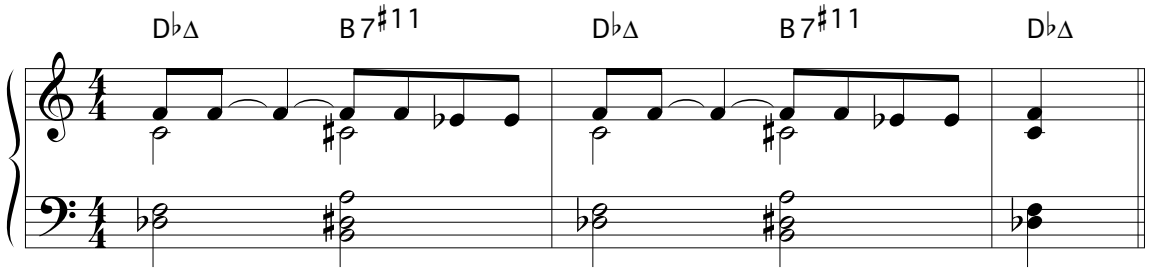
Ejemplo 13-68



Ejemplo 13-69



Ejemplo 13-70



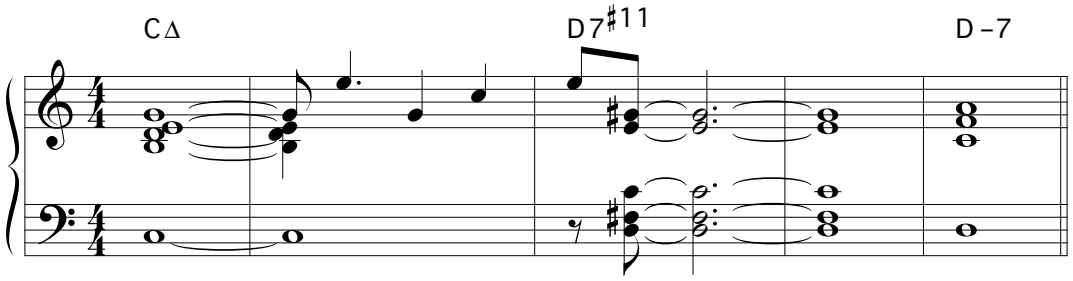
[12] Jerry González grabó una estupenda versión del tema de Lucy en su disco *Ya Yo Me Curé*, Pangaea, 1979.

Otras resoluciones comunes de los acordes de V grado

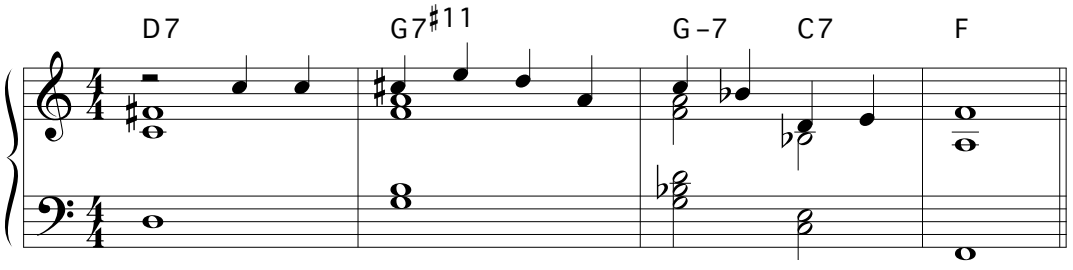
Los acordes de V7♯11 también se resuelven fácilmente al acorde de II grado de la misma fundamental, *sobre todo cuando el acorde de V grado se basa en el segundo tono de la tonalidad del tema.* Este acorde se denomina con frecuencia un acorde de II7 (D7 en la tonalidad de C). O sea, si tocas un tema en C, un acorde de D7 que se resuelva a un acorde de D-7 seguramente sonará tan bien como D7♯11.

Toca el **ejemplo 13-71**, los cuatro primeros compases de "Take The A Train" de Billy Strayhorn, y escucha la manera de que D7♯11 se resuelve a D-7. Toca el **ejemplo 13-72**, los compases 28-31 de "You Say You Care" de Jule Styne, y escucha la manera de que G7♯11 se resuelve a G-7. Toca el **ejemplo 13-73**, los compases 5-6 del puente de "Nica's Dream" de Horace Silver, y escucha la manera de que E♭7♯11 se resuelve a E♭-7.

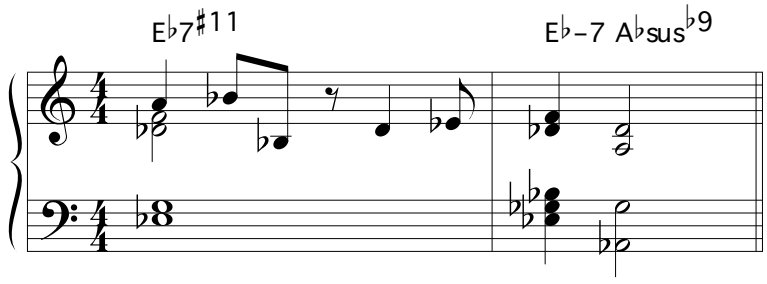
Ejemplo 13-71



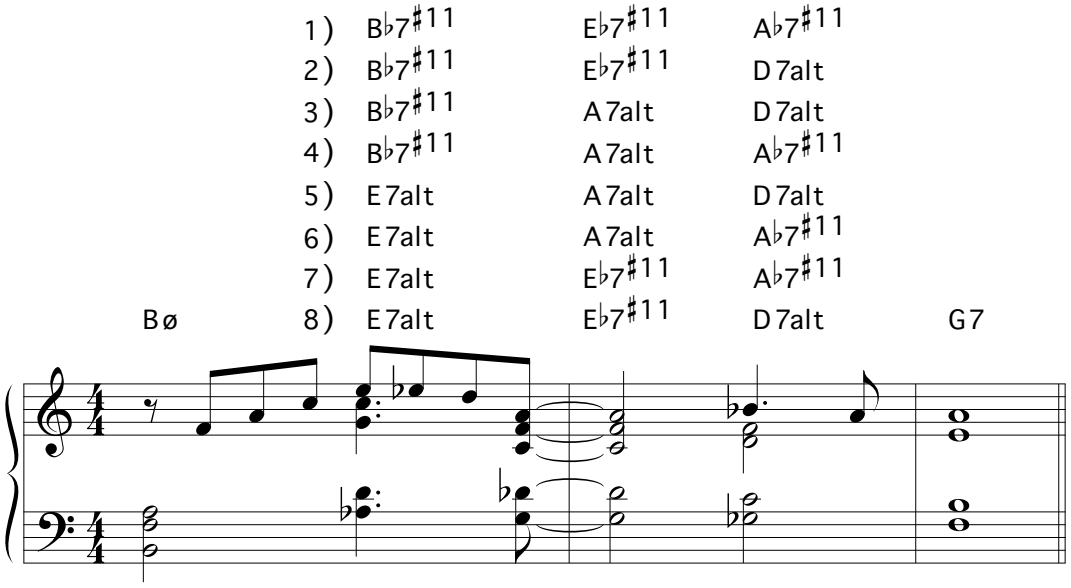
Ejemplo 13-72



Ejemplo 13-73



Ejemplo 13-74



Lo anterior muestra todas las maneras correctas de cifrar los cambios

Los acordes de V grado se suelen resolver a otro acorde de V grado, sea una 5ª hacia abajo (un acorde de V grado de otro acorde de V grado) o un semitono hacia abajo. Mira el **ejemplo 13-74**, los tres primeros compases de "I Thought About You" de Jimmy Van Heusen. Echa un vistazo a la última línea de cambios: Bø, E7alt, E♭7♯11, D7alt y G7. Fíjate en los tres acordes que están en el medio: E7alt, E♭7♯11, D7alt. Como los tres acordes son o alt o ♯11, cada uno se puede cifrar como un acorde de V grado a un trítono de distancia. Al hacer esto, alt se convierte en ♯11 y viceversa. *La combinación de estos tres acordes se puede cifrar de ocho modos distintos.* ¿Cómo puede ser? Ya lo verás:

- B♭7♯11 es intercambiable con E7alt (los dos provienen de la escala de F menor melódica).
- E♭7♯11 y A7alt son intercambiables (los dos provienen de la escala de B♭ menor melódica).
- A♭7♯11 y D7alt son intercambiables (los dos provienen de la escala de E♭ menor melódica).

Existen ocho maneras posibles de cifrar estos seis acordes y, fuera de la nota que toca el bajista, todos sonarán más o menos iguales:

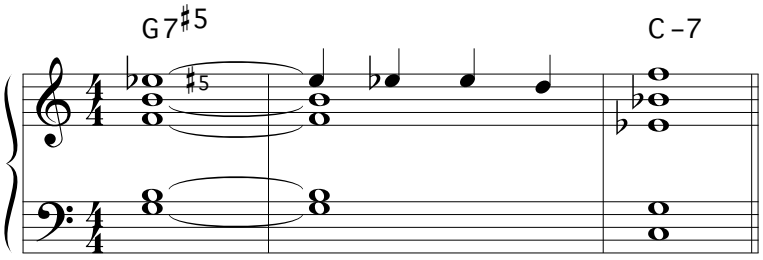
B♭7♯11, E♭7♯11, A♭7♯11
B♭7♯11, E♭7♯11, D7alt
B♭7♯11, A7alt, D7alt
B♭7♯11, A7alt, A♭7♯11
E7alt, A7alt, D7alt
E7alt, A7alt, A♭7♯11
E7alt, E♭7♯11, A♭7♯11
E7alt, E♭7♯11, D7alt

Repito que la única diferencia entre los ocho grupos de cambios es la nota que toca el bajista. Y al improvisar, no hay manera de predecir la fundamental que va a tocar el bajista en ninguno de los acordes de V grado, *ya que los bajistas suelen tocar sustitutos tritonales en los acordes de V grado*.

Los acordes de V7♯5

Los acordes de V7♯5, que provienen de la escala de tonos enteros, funcionan por lo general como los acordes de V7♭9 y de V7alt: Se resuelven una 5ª hacia abajo. Toca el **ejemplo 13-75**, los compases 17-19 de "Stella By Starlight" de Victor Young y oirás la manera de que el acorde de G7♯5 se resuelve una 5ª hacia abajo hacia C-7.[13]

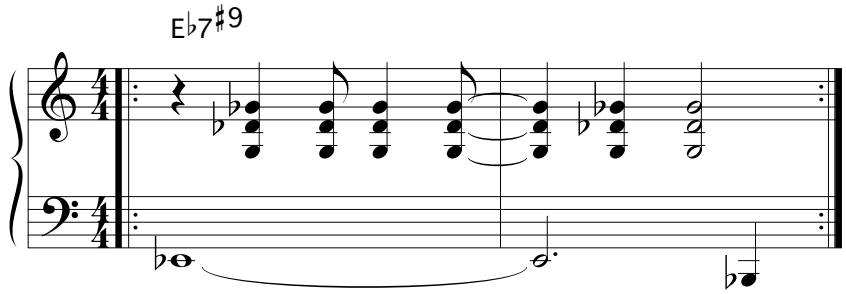
Ejemplo 13-75



Los acordes de V7♯9

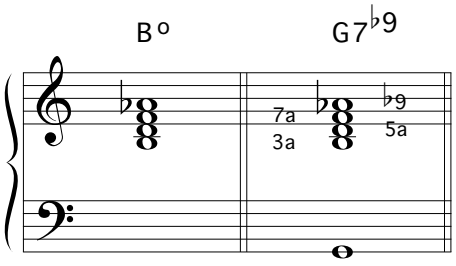
Los acordes de V7♯9 suelen funcionar como un tipo de acorde de I grado, de modo parecido al acorde de V grado en el primer compás del blues. Por cierto, el primer acorde del blues se toca frecuentemente como acorde de V7♯9. Los acordes de V7♯9 suelen sonar como acordes de tónica, sin tendencia a resolverse a ninguna parte en particular. Toca el vamp que se muestra en el **ejemplo 13-76** y oirás ese efecto.

Ejemplo 13-76



[13] Algunos músicos prefieren G7alt a G7♯5 en estos dos acordes de "Stella".

Ejemplo 13-77



Rearmonizando los acordes de VI grado como acordes de V grado

Los acordes de VI grado se suelen rearmonizar como acordes de V grado. En una progresión de I-VI-II-V en B♭ (B♭Δ, G-7, C-7, F7),[14] G-7 es el acorde de VI grado y se suele rearmonizar como G7, lo cual crea una conducción de voces más fluida: G7 se resuelve más fácilmente a C-7 que G-7. Además, G7 ofrece muchas más posibilidades armónicas que G-7: G7♭9, G7alt o G7♯5, por ejemplo. Ocurre la misma oportunidad en una progresión de III-VI-II-V (D-7, G-7, C-7, F7 en B♭), en la cual el acorde de VI grado, G-7, se suele sustituir con G7. Tanto en las progresiones de I-VI-II-V como en las de III-VI-II-V, muchos músicos tocan un acorde disminuido en vez del acorde de VI grado (B° en lugar del acorde de G-7 en una progresión de I-VI-II-V en B♭). Esto crea una línea cromática en el bajo (B♭, B°, C-7, F7). B° es un acorde de G7♭9 disfrazado, ya que las notas de B° (B-D-F-A♭) son la 3ª, la 5ª, la 7ª la ♭9 de G7♭9 (**ejemplo 13-77**).

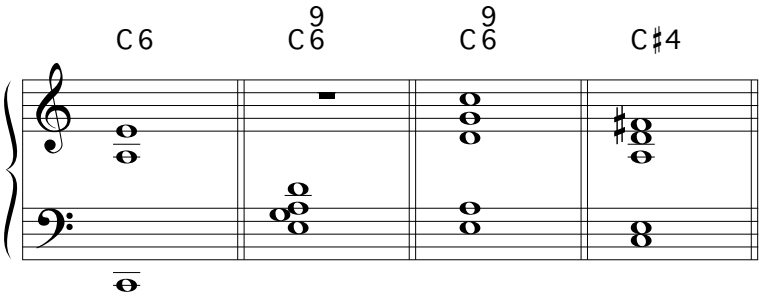
Ten esto en cuenta: todas las ideas anteriores acerca de la armonización no son más que guías. Hay demasiadas excepciones en todas estas técnicas para que se tomen como reglas.[15] Si un músico está rearmonizando en el acto durante un solo, en lugar de tocar unos cambios rearmonizados antes por escrito, todo el mundo tiene que escuchar atentamente y si todos los músicos están en la misma onda, pueden ocurrir cosas milagrosas. Y si no, puede ocurrir cualquier cosa, desde la politonalidad (cosa buena) hasta el desastre total (cosa mala).

[14] Los cuatro primeros compases de "I've Got Rhythm" de George Gershwin.

[15] He aquí algunas de las excepciones: los temas de Cedar Walton, "Bolivia" y "Clockwise" tienen acordes de V7♭9 que se resuelven un semitono hacia abajo. El tema "Rosetta" de Earl Hines, compuesto en 1935, tiene un acorde de V7alt que se resuelve un semitono hacia abajo, igual que el tema "Mirror, Mirror" de Chick Corea. El tema "Gregory Is Here" de Horace Silver tiene un acorde de V7♯11 que se resuelve un semitono hacia arriba.

Rearmonizando los acordes de I grado

Ejemplo 13-78



Los acordes cifrados en las partituras como acordes de "7ª mayor" no tienen que tener necesariamente una 7ª mayor. Con mucha frecuencia el pianista o el guitarrista dispondrá lo que se indica como CΔ en la partitura como C6, C 9/6 o C♯4. Se puede oir este sonido al tocar los cuatro acordes de "CΔ" para piano del **ejemplo 13-78**. Todos estos acordes funcionan bien como acordes de C mayor, sin necesidad de la 7ª mayor. Por cierto, muchos músicos del jazz cifran CΔ como "C" simplemente.

Acordes lidios de (Δ♯4)

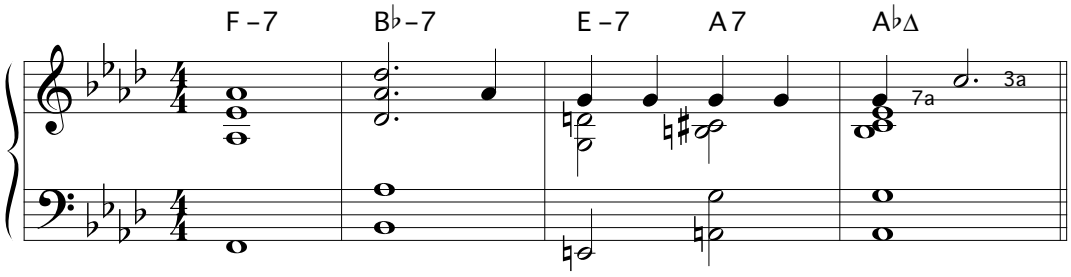
Se puede cambiar un acorde mayor (como CΔ) a un acorde lidio (CΔ♯4) en casi cualquier momento.[16] Hay una excepción: si eres pianista o guitarrista haciendo acompañamiento para un solista y el solista toca adrede la 4ª (la nota "vitanda") para crear disonancia en un acorde de Δ, sonará bastante mal tocar la ♯4. El tocar adrede la nota "vitanda" en un acorde mayor es algo como echarle guindillas o chiles jalapeños a un plato. El tocar la ♯4 en un acorde mayor es como echarle helado a un plato; trae un sonido fresco. A menos que te guste el helado de jalapeños, no combines la 4 y la ♯4 en un acorde mayor.

[16] Hasta en un tema de los Beatles: Oliver Nelson rearmonizó un acorde mayor como acorde lidio en el tema de John Lennon y Paul McCartney, "Yesterday", en la grabación "Delightfulee" de Lee Morgan de 1966, del sello Blue Note. Wayne Shorter toca un solo de padre y señor mío en este corte.

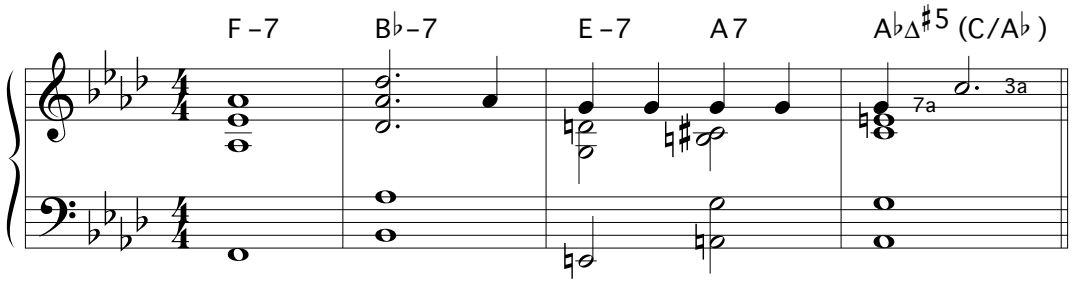
Acordes lidios de ($\Delta^{\sharp 5}$) aumentados

Cuando tocas la cabeza de un tema y la nota melódica de un acorde mayor es la 3ª o la 7ª, se puede cambiar el acorde a un acorde lidio de ($\Delta^{\sharp 5}$) aumentado. Funciona bien por la siguiente razón: tomemos por ejemplo el acorde de A♭Δ. A♭$\Delta^{\sharp 5}$ se suele cifrar como el acorde de barra C/A♭ (una tríada de C sobre A♭ en el bajo). Las notas de una tríada de C incluyen C y G, la 3ª y la 7ª de A♭Δ. Si la nota melódica de un acorde de A♭Δ es C o G (la 3ª y la 7ª) se puede cambiar el acorde de A♭Δ a C/A♭ o a A♭Δ. Toca el **ejemplo 13-79** y escucha los cuatro primeros compases de "All The Things You Are" de Jerome Kern. Ahora toca el **ejemplo 13-80** y escucha la diferencia en el cuarto compás. Las notas melódicas de ese compás son G y C—la 7ª y la 3ª de A♭Δ—dos de las tres notas de una tríada de C. La otra nota de la tríada es E, la 5ª aumentada en A♭$\Delta^{\sharp 5}$.

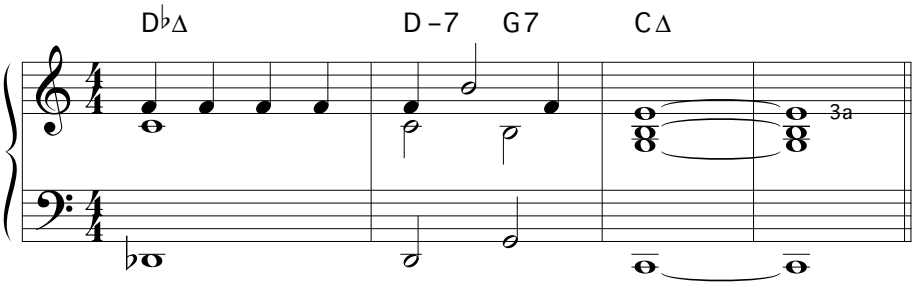
Ejemplo 13-79



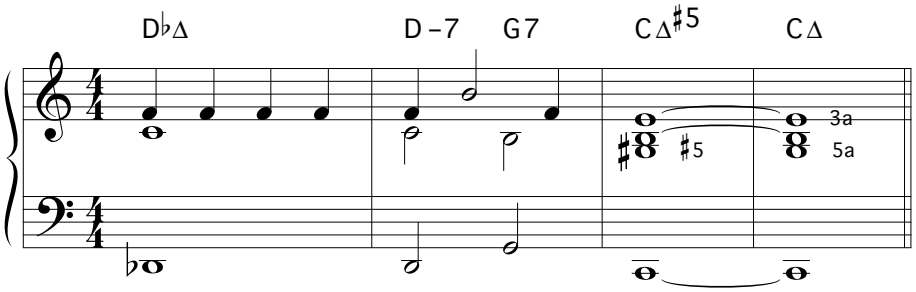
Ejemplo 13-80



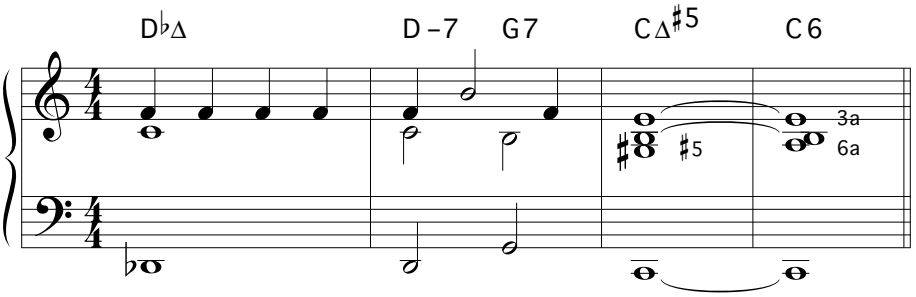
Ejemplo 13-81



Ejemplo 13-82



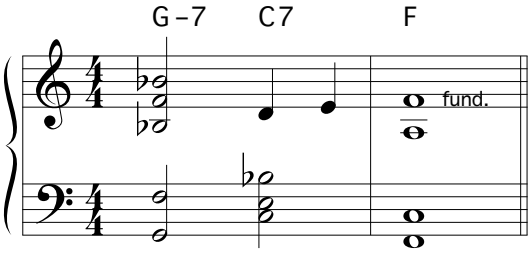
Ejemplo 13-83



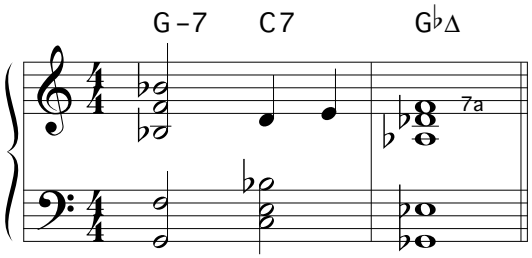
Surge la misma oportunidad unos compases después. Toca el **ejemplo 13-81**. Notarás que la melodía de los compases tercero y cuarto es E, la 3ª de CΔ. Ahora toca el **ejemplo 13-82** y escucha la diferencia que crea el acorde de CΔ♯5 en el tercer compás. Los músicos del jazz suelen resolver los acordes lidios aumentados al acorde 7ª mayor sin alterar, bajando la ♯5 a una 5ª natural, como ocurre en el cuatro compás. La ♯5 también se puede resolver hacia arriba, hacia la 6ª, como se ve en el **ejemplo 13-83**.

Si cambias un acorde mayor a uno lidio aumentado mientras tocas solo, los músicos que te acompañan, en el mejor de los casos, oirán lo que estás haciendo y también tocarán Δ♯5. Y si estás haciendo acompañamiento tú, querrás llegar al nivel profesional de oírle al solista al hacer esto y te adaptarás en seguida. *¡Escucha bien!*

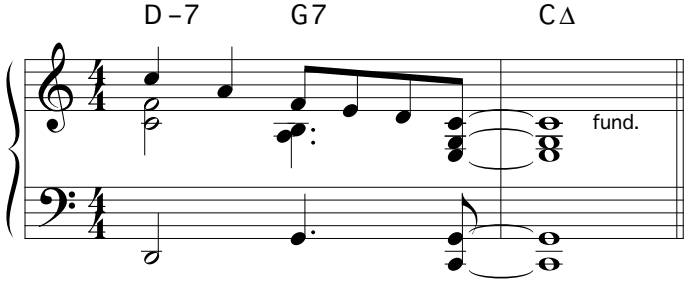
Ejemplo 13-84



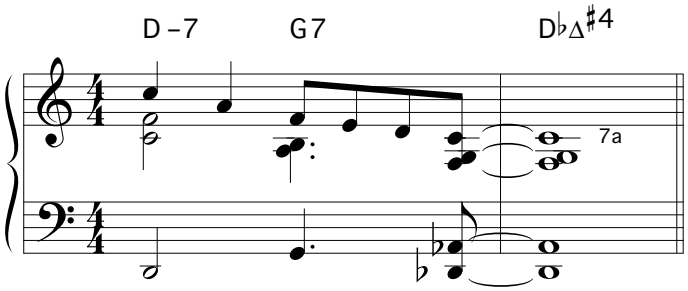
Ejemplo 13-85
Se han simplificado las voces de piano de Kenny Barron



Ejemplo 13-86



Ejemplo 13-87
Se han simplificado las voces de piano de Kenny Barron



Subiendo un acorde de I grado en un semitono

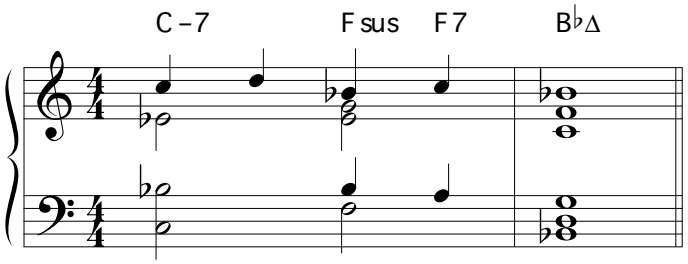
Si la nota melódica de un acorde de I grado es la fundamental o la 5ª, se puede hacer ascender el acorde en un semitono. Se puede hacer esto en cualquier parte, pero se suele hacer en el último acorde de I grado de un tema.

Cuando la nota melódica de un acorde de I grado es la fundamental, el hacer ascender el acorde en un semitono (como por ejemplo el cambiar FΔ en G♭Δ) transforma la nota melódica en la 7ª mayor del acorde nuevo. El **ejemplo 13-84** muestra la cadencia final de "The Surrey With The Fringe On Top" de Richard Rogers. Toca el **ejemplo 13-85** y oirás la manera de que Kenny Barron[17] se aprovecha de la nota melódica F en el acorde de FΔ, rearmonizando el acorde hacia arriba en un semitono a G♭Δ.

Hace lo mismo Kenny en el tema de Jimmy McHugh, "On The Sunny Side Of The Street",[18] subiendo un acorde de CΔ en un semitono, lo cual cambia la nota melódica de la fundamental a la 7ª mayor de D♭Δ, el acorde nuevo. El **ejemplo 13-86** muestra los dos últimos compases del tema, mientras el **ejemplo 13-87** muestra la rearmonización que hace Kenny. Fíjate en la manera de que Kenny le agrega una ♯4 al acorde.

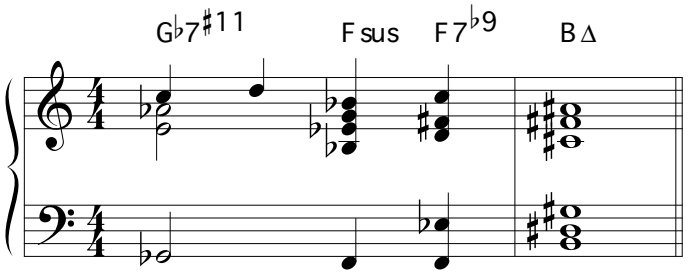
[17] Kenny Barron, *The Only One*, Reservoir, 1990.
[18] *Íbid*.

Ejemplo 13-88

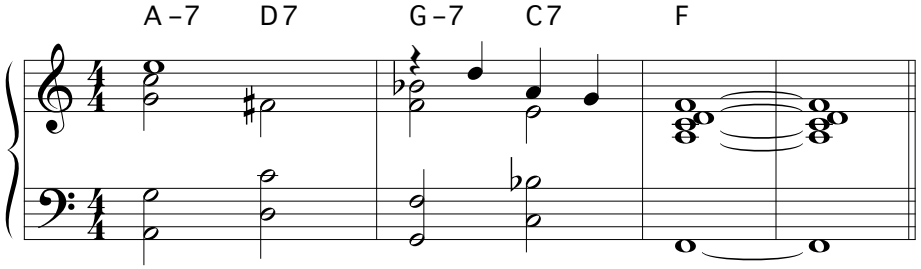


Ejemplo 13-89

Se han simplificado las voces de piano de McCoy Tyner

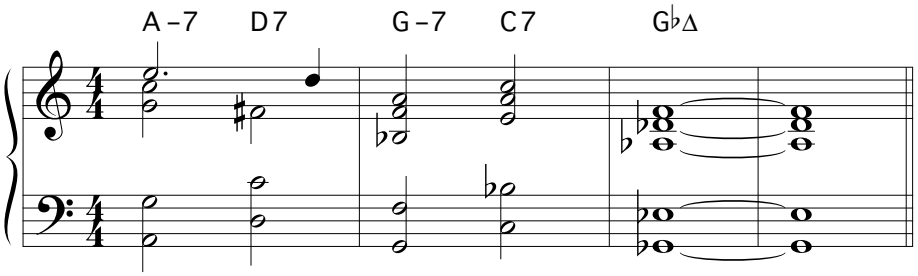


Ejemplo 13-90



Ejemplo 13-91

Se han simplificado las voces de piano de Mulgrew Miller

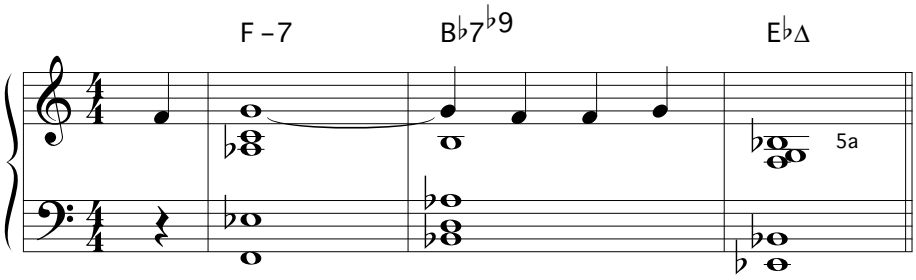


El **ejemplo 13-88** muestra la última cadencia de "My Foolish Heart" de Victor Young. Toca el **ejemplo 13-89** escucha la manera de que Bobby Hutcherson (con McCoy Tyner al piano) cambia B♭Δ en BΔ.[19] Escucha también el acorde cromático de G♭7♯11 al acercarse a Fsus, una técnica de la que hablaremos en el próximo capítulo.

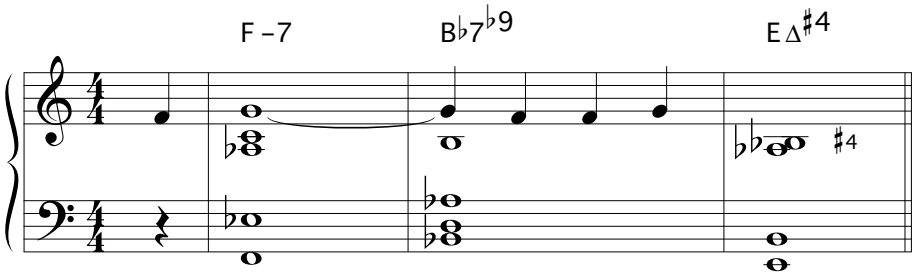
El **ejemplo 13-90** muestra los cuatro últimos compases de "Have You Met Miss Jones" de Richard Rodgers. Toca el **ejemplo 13-91** y oirás la manera de que Kenny Garrett (con Mulgrew Miller al piano)

[19] Bobby Hutcherson, *Solo/Quartet*, Fantasy, 1981.
[20] *Introducing Kenny Garrett*, Criss Cross, 1984.

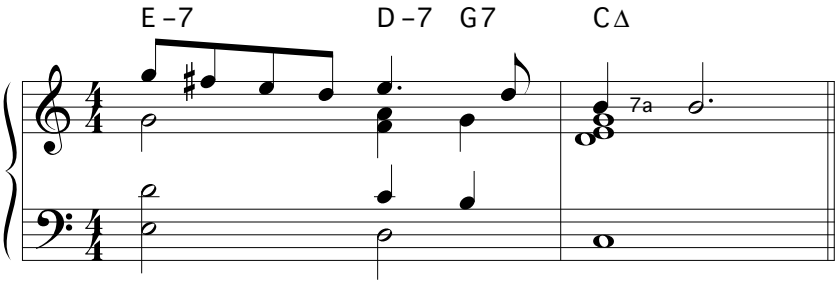
Ejemplo 13-92



Ejemplo 13-93

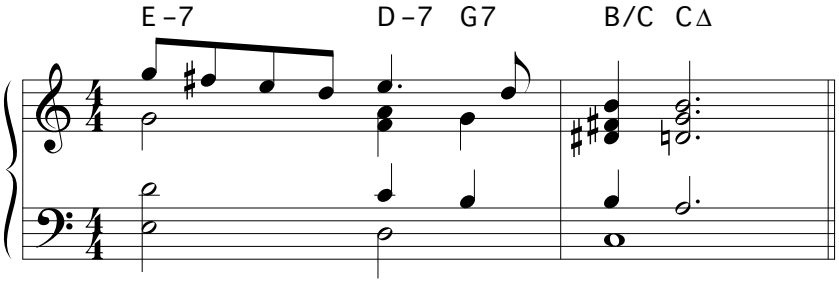


Ejemplo 13-94



Ejemplo 13-95

Se han simplificado las voces de piano de Mulgrew Miller y se han transportado de la tonalidad original



cambia el acorde original de FΔ en G♭Δ.[20]

Si la nota melódica de un acorde de I grado es la 5ª, al ascender el acorde en un semitono se cambia la nota melódica en la ♯4 del nuevo acorde. El **ejemplo 13-92** muestra los compases 5-7 de "Stella By Starlight" de Victor Young. B♭, la última nota, es la 5ª de E♭Δ. Toca el **ejemplo 13-93** y oirás la manera de que EΔ♯4 reemplaza E♭Δ, al convertirse la nota melódica en la ♯4 de EΔ♯4.

Los acordes de barra como acordes de I grado

Si la nota melódica de un acorde de 7ª mayor es la ♯4 o la 7ª mayor, se puede cambiar el acorde en el acorde de barra que utiliza la tríada un semitono inferior a la fundamental (p. Ej. B/C). El **ejemplo 13-94** muestra dos compases del verso de "More Than You Know" de Vincent Youmans. La nota melódica del acorde de CΔ es B, la 7ª mayor. Toca el **ejemplo 13-95** y oirás la manera de que Mulgrew Miller[21] utiliza este recurso, tocando B/C en vez de CΔ y luego resuelve el acorde de barra a CΔ de nuevo.

Si eres pianista o guitarrista, intenta con cautela estos experimentos más aventurados al hacer acompañamiento. Escucha con cuidado para ver si desentonas con el solista. Aunque las reglas generales del acompañamiento indican que hay que seguirle al solista, a

[21] Mulgrew Miller, *From Day To Day*, Landmark, 1990.

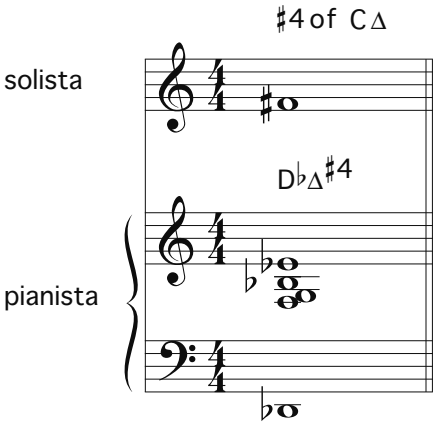
muchos instrumentistas de viento les gusta que la sección de ritmo les sugiera ideas armónicas.

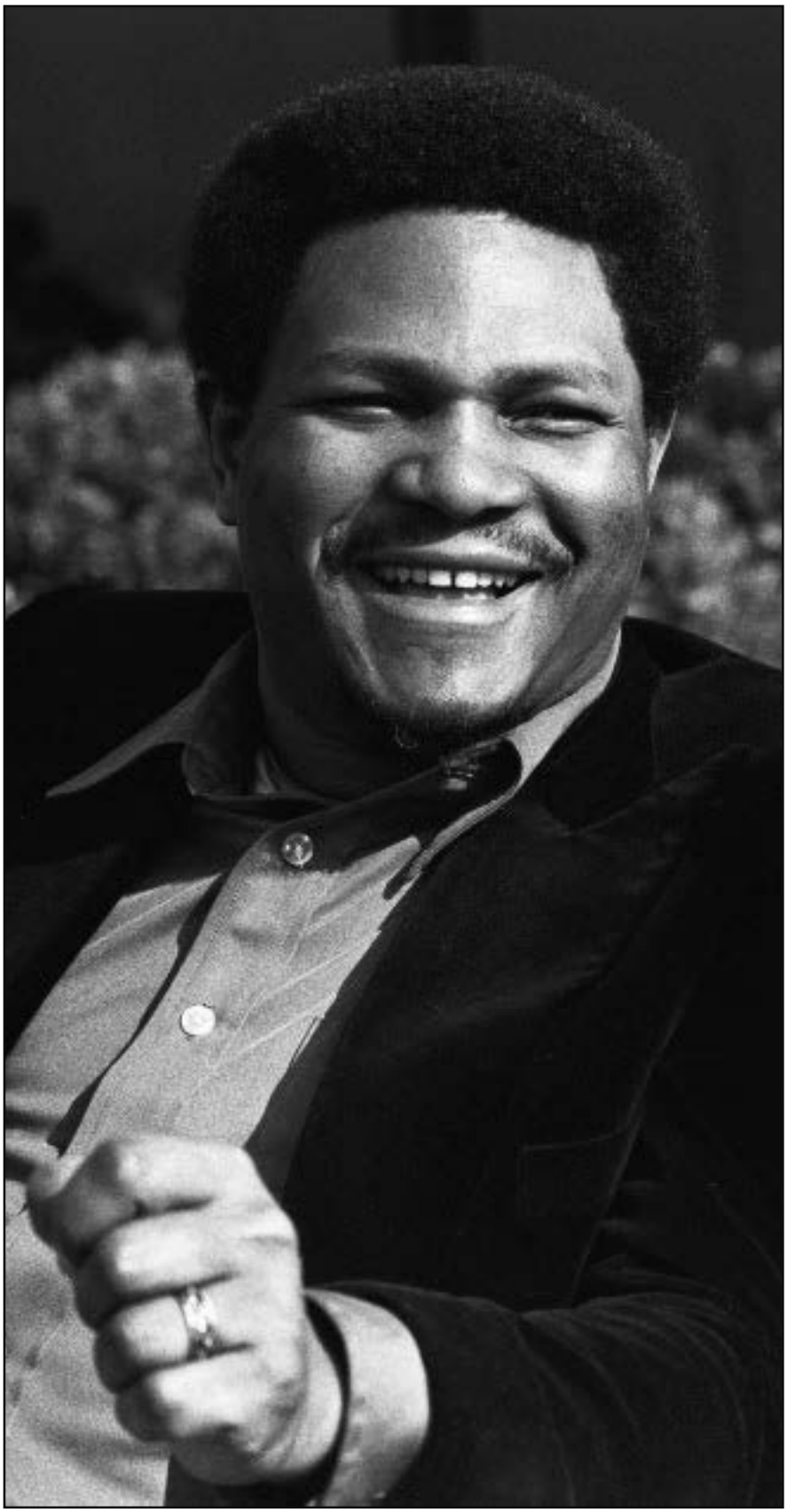
Atención, metales y cantantes

A veces la mejor nota a tocar o cantar en el acorde final de un tema es la nota tal como fue escrita originalmente. Muchas veces ocurre que la sección de ritmo retarda el tiempo gradualmente y prolonga el penúltimo acorde mientras que el instrumentista de viento toca una cadenza antes de la última nota. Puede ser irresistible la tentación para el instrumentista de viento o el cantante de cambiar la última nota en algo más "moderno". Los pianistas y guitarristas, esperando que se toque o se cante la última nota tal como fue escrita originalmente, esperan esa nota con la misma tentación de cambiar el último acorde en algo más "moderno". Si el instrumentista de viento o el cantante escogen una nota diferente a la original, la sección de ritmo deberá reaccionar inmediatamente y tocar un acorde distinto del más "moderno" que pensaban tocar. Y con hasta cuatro músicos en la masa (instrumentista de viento o cantante, pianista, guitarrista, bajista), la posibilidad de que algo fracase será bastante alta. Si tú (como solista) respetas la habilidad de tu sección de ritmo, a veces es mejor tocar o cantar la nota tal como fue escrita originalmente. Si escoges una nota que no sea el original, puede sonar a rayos y truenos. He aquí un ejemplo de esos rayos y truenos: En un acorde final de CΔ, suponte que el solista toca F$\sharp$ (la $\sharp$4), en lugar de la nota original, mientras que el pianista toca D$\flat\Delta^{\sharp 4}$, como se ve en el **ejemplo 13-96**.

Y si todavía quieres tocar o cantar la nota final de manera distinta a la escrita originalmente, dale a la sección de ritmo el tiempo suficiente para ajustarse a tu última nota, tocando la nota, esperando un par de segundos para que ellos escuchen la nueva nota y luego

Ejemplo 13-96





McCoy Tyner ©Tom Copi–San Francisco Todos los derechos reservados

señalando con la cabeza para que toquen el último acorde.

Rearmonizando durante los solos

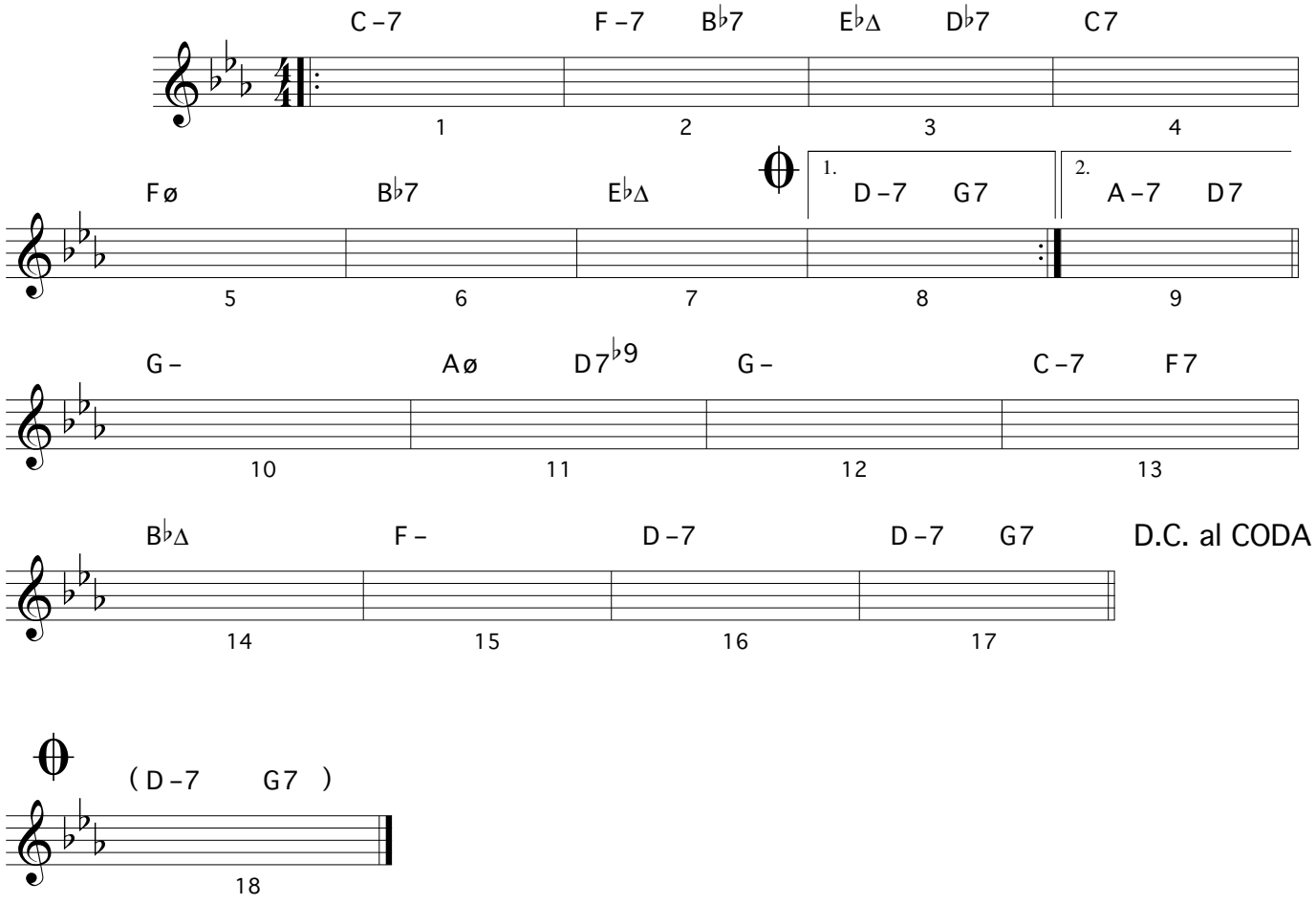
La rearmonización durante un solo se hace casi siempre sin palabras. Hay que aguzar el oído para que funcione bien la rearmonización espontánea. Si tocas a menudo con un músico específico, se puede empezar a predecir hasta cierto punto las alteraciones que haga de los acordes. Sin embargo, el jazz es de por sí una cosa impredecible. Con todo el mundo improvisando sobre una base esquelética de cambios, cualquier cosa puede pasar.

El ser tan impredecible el jazz es una de las razones que le llevó a alguien a decir que el jazz es el "sonido de la sorpresa". Aunque McCoy Tyner generalmente tocaba los mismos acordes que Coltrane al acompañarle, había veces en que McCoy tocaba C7$^{\flat 9}$ y 'Trane tocaba C7alt. Y aunque sea buena idea de que todo el mundo toque básicamente los mismos acordes, el especificar demasiado le quita espontaneidad a la música. ¿Cómo sonaban tan bien Coltrane y McCoy, tocando C7$^{\flat 9}$ el uno y C7alt el otro? Tanto McCoy como 'Trane eran muy claros armónicamente y muy fuertes rítmicamente. El apartarse brevemente de tocar los mismos cambios resultó en la *bitonalidad* o sea, dos tipos de armonía al mismo tiempo. Los mejores músicos mantienen un equilibrio entre el "tocar los cambios correctos" y no dejarse encarcelar por ellos, un objetivo deseable. Pero para llegar a ese punto, hay que invertir mucho tiempo "tocando los cambios correctos".

Atención, pianistas y guitarristas: ¿Qué acordes deberían de escoger al hacer acompañamiento? Igual al bateador que deja pasar el primer lanzamiento para estudiar el estilo del pítcher, así hasta los mejores músicos, con años de experiencia, muchas veces estudian el estilo

Ejemplo 13-97

I Hear A Rhapsody



del solista, haciendo que su acompañamiento sea lo más sencillo posible en las dos primeras repeticiones del tema.

Rearmonizando "I Hear A Rhapsody"

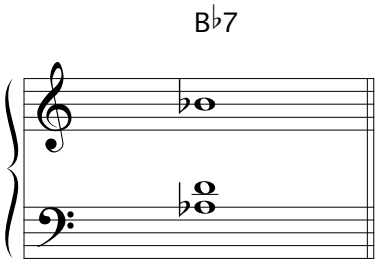
Echemos un vistazo a los cambios de "I Hear A Rhapsody", tal como se ve mostrado en el **ejemplo 13-97** y veamos lo que se puede hacer para alterar los acordes de II, V y I grado *durante un solo*. Se ha omitido la melodía en este ejemplo, porque, a menos que uses la melodía como base de la improvisación, solamente tienen importancia los cambios. Los cambios mostrados están sin alterar, menos en los momentos en que ya se habían alterado en la cabeza del tema (como por ejemplo el acorde de Fø en el compás 5, pues una nota melódica de ese compás es D♭, la ♭5 de F-7). Hay más libertad para tocar solo que la que existía al tocar la cabeza, pero todavía hay que estar atento a que las tendencias armónicas de cada acorde se presten a la fluidez. Si eres pianista, guitarrista o bajista, haciendo acompañamiento detrás del solista, tienes que escuchar para emparejar tu acompañamiento con lo que toca el solista. Esto implica no solo el escuchar sino el hacer unos cálculos inteligentes.

El acorde de C-7 en el compás 1 funciona como acorde de tónica menor (no forma parte de una progresión de II-V), por eso lo podrías tocar tal como va cifrado o bien rearmonizarlo como C-6 o C-Δ. Si estás haciendo acompañamiento y no sabes si el solista va a tocar C-7 o C-Δ, C-6 es un acorde que se puede tocar con confianza porque las notas de C-6 se ajustan tanto a la escala de C dórica (C-7) como la escala de C menor melódica (C-Δ).

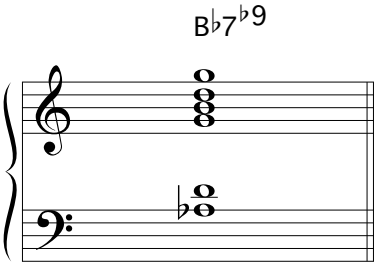
F-7, B♭7, la progresión de II-V en el compás 2, se podría rearmonizar como una progresión menor de II-V, pero al tocar Fø en vez de F-7 se anticiparía el acorde de Fø en el compás 5, quitándole la sorpresa de ese acorde. Eso no quiere decir que no se debe tocar Fø—ten presente que estas son meramente guías, no reglas—pero mantente alerta y consciente, no sólo del acorde que estés tocando en un momento dado.

El acorde de B♭7 del compás 2 forma parte de una progresión de II-V y también se resuelve una 5ª hacia abajo. Esto quiere decir que ♭9 o *alt* son buenas opciones, pero también podrías dejar el acorde de B♭7 tal como está, sin alterar. Si estás haciendo acompañamiento, ¿qué tipo de B♭7 deberás tocar? ¿B♭7 sin alterar? ¿B♭7$^{♭9}$? ¿B♭7alt? Desde luego, escucha atentamente al solista y trata de seguir sus opciones. También existen algunas estrategias que aumentarán las posibilidades de que optes

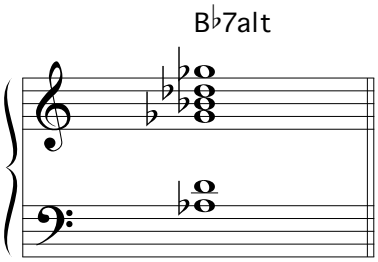
Ejemplo 13-98



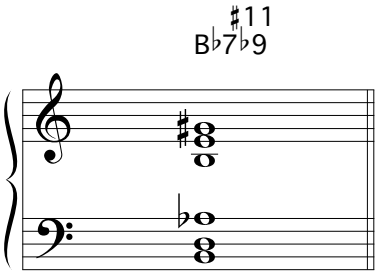
Ejemplo 13-99



Ejemplo 13-100



Ejemplo 13-101



por el acorde justo. Quizá quieras tocar el primer acorde de B♭7 con unas voces muy sencillas, como se ve en las voces del piano mostradas en el **ejemplo 13-98**. La fundamental, la 3ª y la 7ª de B7 le permiten al solista tocar B♭7, B♭7♭9 o B♭7alt, porque la fundamental, la 3ª y la 7ª se encuentran en las tres escalas.

Si el solista toca B♭7♭9 en el compás 2, luego el tocar el acorde mostrado en el **ejemplo 13-99** en los siguientes ocho compases es buena opción. Muchos músicos tienden a usar las mismas alteraciones cuando tocan un acorde específico en un tema. Pero anda con cuidado, porque cuanto mejor sea el músico, menos previsible será.

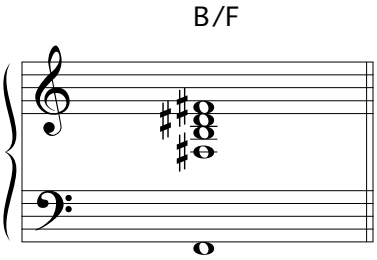
Si tú tocas las voces de B♭7♭9 en el compás 2 (**ejemplo 13-99**) y el solista toca B♭7alt, en los siguientes ocho compases quizá optes por tocar el acorde de B♭7alt mostrado en el **ejemplo 13-100**. Y si el solista hace lo inesperado y toca B♭7♭9, ¡no pierdas la esperanza! La próxima vez puedes tocar las voces mostradas en el **ejemplo 13-101**, que consta de notas que provienen de las escalas disminuida y alterada, y funcionará con B♭7♭9 al igual que B♭7alt.

Si todo esto te parece muy calculado, no te preocupes. Cuanto más toques, más tuya harás la interacción con los demás músicos, más natural te parecerá todo esto y menos tendrás que pensar mientras tocas. Y si el solista toca B♭7alt al mismo tiempo que el pianista o el guitarrista toca B♭7♭9, todavía puede sonar de maravilla. Si cada músico toca con claridad armónica y solidez rítmica, las ocasionales diferencias armónicas sonarán más a bitonalidad que a notas malas.

Lo que se puede hacer con E♭Δ, el primer acorde del compás 3, también se puede hacer con todos los acordes principales de "I Hear A Rhapsody". Cuando estás tocando un solo, puedes rearmonizar un acorde de 7ª mayor como acorde lidio (E♭Δ♯4 en este ejemplo) casi en cualquier ocasión. E♭Δ♯5 es una posibilidad, pero el acorde dura solamente dos tiempos y los acordes de Δ♯5 suelen hacer más efecto si dejas más espacio y tiempo para que suenen. Esto no quita que puedas tocar E♭Δ♯5 cuando hay solamente dos tiempos. Un músico consumado puede tocar E♭Δ♯5 en un solo tiempo de manera que suene de maravilla.

El acorde de D♭7 en el compás 3 no forma parte de una progresión de II-V y no se resuelve hacia abajo en una 5ª, entonces D♭7♯11 sonará muy suave. C7, el acorde del

Ejemplo 13-102



compás 4, se resuelve hacia abajo en una 5ª, por lo tanto ♭9 y alt son buenas opciones.

Fø, el acorde del compás 5, ya está alterado, pues C♭ una de las notas melódicas del compás es la ♭5 de F-7. Al tocar solo, se podría tocar F-7, pero muchos músicos optarían por el acorde más interesante, o sea Fø. Y no te da tiempo para tocarlo de la misma manera cada vez. No se te olvide que este tema tiene la forma AABA. Si el tema se repite diez veces, ¡tocarás ese acorde 30 veces! El rearmonizar el acorde como B/F en alguna ocasión, como se muestra en el **ejemplo 13-102,** proporcionará un bonito contraste.

La progresión de V-I de B♭7, E♭Δ de los compases 6 a 7 ofrece las mismas opciones como la de los compases 2 a 3.

Lo primero que se nota de la progresión de II-V de D-7, G7 de la primera casilla (compás 8) es que se resuelve hacia el acorde de C menor en el primer compás. Esto presenta la posibilidad de una progresión menor de II-V (Dø, G7alt o $G7^{\flat 9}$), pero no hay que tocar la progresión menor de II-V. Una progresión de D-7, G7 sin alterar se resuelve muy suavemente a C- pero muchos músicos prefieren el sonido de la progresión menor de II-V que se resuelva a un acorde de tónica menor.

Ocurre lo mismo en el compás 9, la segunda casilla. La progresión de II-V de A-7, D7 se resuelve hacia un acorde de G menor, creando una progresión menor de II-V-I (Aø, D7alt o $D7^{\flat 9}$, G-).

El acorde de G- en los compases 10 y 12 es un acorde de tónica menor, entonces quizá suene mejor un acorde de G-Δ o G-6 que G-7.

La progresión de II-V de Aø, $D7^{\flat 9}$ del compás 11 ya está alterado, pues E♭, la nota melódica del compás, es la ♭5 de Aø y la ♭9 de $D7^{\flat 9}$. No es preciso tocar esta progresión menor de II-V al tocar solo, pero así y todo muchos músicos la tocarán por ser G menor el siguiente acorde (D7alt funciona tan bien como $D7^{\flat 9}$).

Hay una progresión de II-V-I en los compases 13-14. El acorde de F7 sonará bien con ♭9 o con *alt*.

El acorde de F- del compás 15 es de tónica menor, entonces F-Δ o F-6 quizá suenen más bonitos que F-7, aunque cualquiera de los dos sonará bien.

La progresión de II-V de D-7, G7 en el compás 17 se resuelve hacia el acorde de C menor del primer compás, entonces sonará bien una progresión menor de II-V (Dø, $G7^{\flat 9}$ o G7alt) sonarán bien.

Ocurre la misma situación en el compás 18, la vuelta final, en el que se presenta la oportunidad de una progresión menor de II-V.

Ya hemos cubierto bastantes ideas claves sobre la rearmonización. En el siguiente capítulo exploraremos algunas técnicas más adelantadas.

Capítulo Catorce
Rearmonización

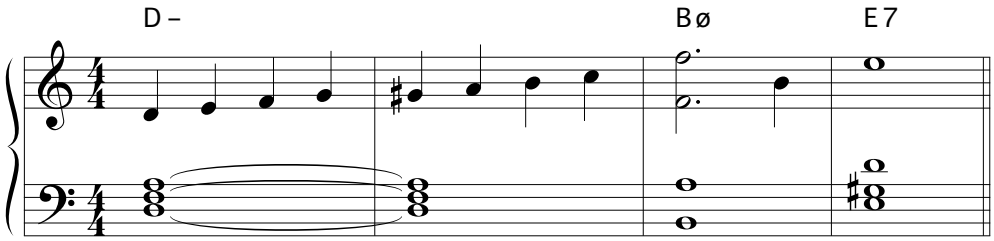
- *Los movimientos contrarios*
- *El paralelismo*
- *Los acordes de barra*
- *Rearmonizando acordes de V grado*
- *Líneas del bajo ascendentes y descendentes*
- *Armando un acorde sobre cualquier fundamental*
- *Acordes* sus *y* sus$^{\flat 9}$
- *Cadencias engañosas*
- *Acercamiento cromático*
- *Anticipando un acorde con su acorde de V grado*
- *Utilizando el acorde disminuido*
- *Cambiando la melodía*
- *Cambiando el acorde*
- *Notas en común*
- *La nota pedal*
- *Combinando técnicas*

En este capítulo se explican las técnicas de armonización más adelantadas—técnicas que se pueden utilizar para volver a crear en efecto los temas standards.

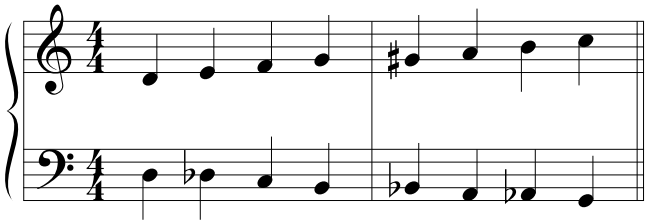
Los movimientos contrarios

Los movimientos contrarios ocurren al moverse dos notas o acordes en sentido contrario—sea hacia adentro, el uno hacia el otro o hacia fuera, distanciándose el uno del otro. Escucha el **ejemplo 14-1**, los compases 5-8 de "Yesterdays" de Jerome Kern. El **ejemplo 14-2** muestra la melodía y una línea cromática descendente que se toca en los compases 5-6. Este es un ejemplo del movimiento contrario: La melodía se mueve en un sentido (hacia arriba) y la línea del bajo en otro (hacia abajo). El uso de los movimientos contrarios ofrece unas posibilidades armónicas tremendas, como lo oirás cuando toques el **ejemplo 14-3**. Escucha la manera de que cada nota de la melodía de Kern se rearmoniza como un acorde independiente.

Ejemplo 14-1

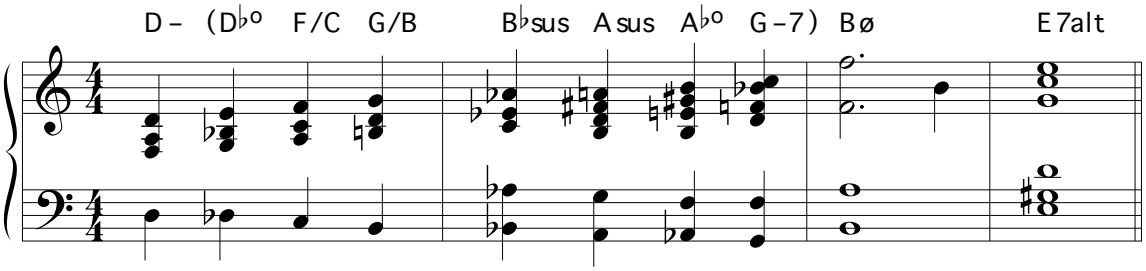


Ejemplo 14-2



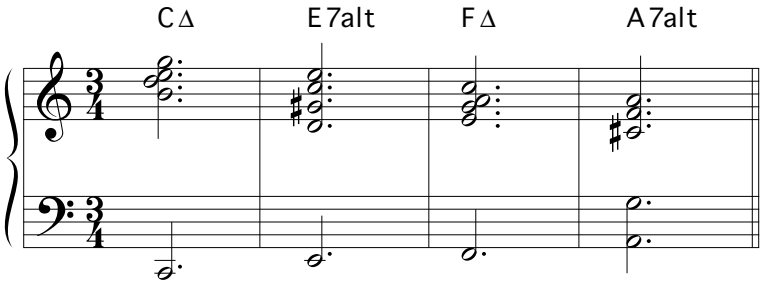
La estructura es un elemento esencial en la popularidad de cualquier música. La gente responde a la música que muestra una estructura definitiva y los movimientos contrarios ensalzan el efecto de la estructura. Y no solamente suenan bien los movimientos contrarios (la armonía suena más rica) sino que la estructura complace además nuestro intelecto.

Ejemplo 14-3



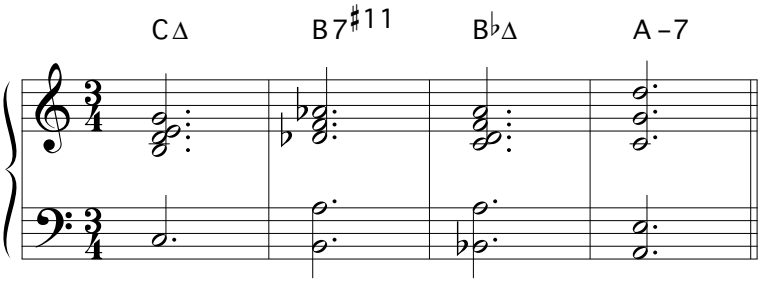
Ejemplo 14-4

Se han simplificado las voces de piano de Chick Corea



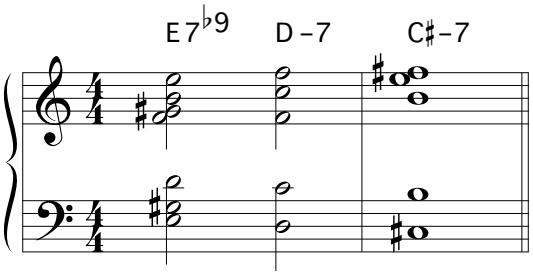
Ejemplo 14-5

Se han simplificado las voces de piano de Chick Corea

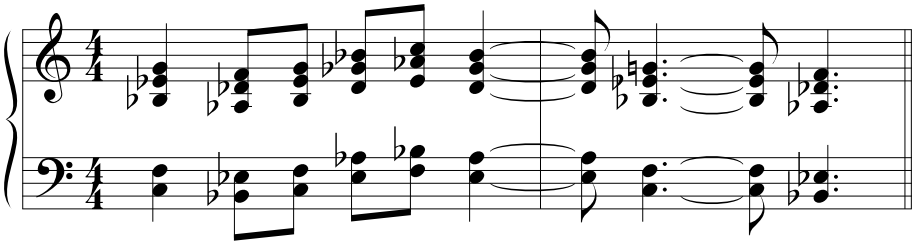


Ejemplo 14-6

Se han simplificado las voces de piano de Herbie Hancock



Ejemplo 14-7



Joe Henderson y Chick Corea emplean dos tipos de movimientos contrarios en el tema de Chick, "Mirror, Mirror".[1] El **ejemplo 14-4** ilustra el movimiento contrario hacia adentro; la melodía desciende mientras ascienden las notas del bajo. El **ejemplo 14-5** demuestra un movimiento contrario hacia fuera; la melodía asciende mientras descienden las notas del bajo.

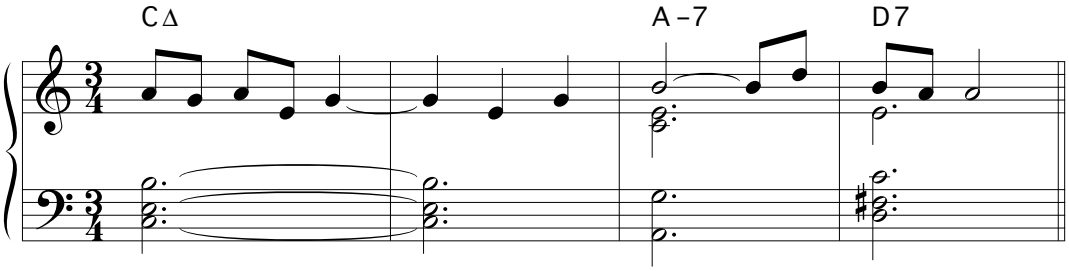
Toca el **ejemplo 14-6** y escucha la manera de que Herbie Hancock emplea el movimiento contrario en su tema, "Dolphin Dance".[2] Mientras asciende la melodía, los acordes descienden.

El paralelismo

Toca el **ejemplo 14-7** y escucha el sonido del *paralelismo*, o sea, acordes idénticos que se mueven en el mismo sentido. Esta es la introducción de McCoy Tyner a su tema "Peresina".[3] De modo parecido al efecto logrado por los movimientos contrarios, el paralelismo ensalza el efecto de la estructura.

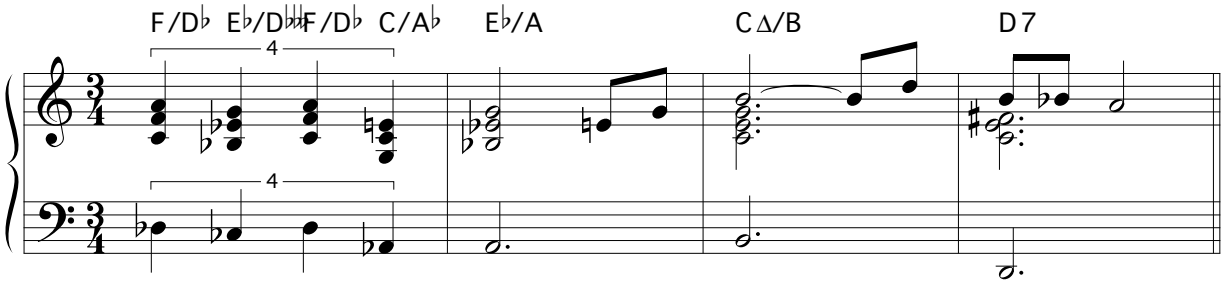
[1] Joe Henderson, *Mirror, Mirror*, Verve, 1980.
[2] Herbie Hancock, *Maiden Voyage*, Blue Note, 1965.
[3] McCoy Tyner, *Expansions,* Blue Note, 1968.

Ejemplo 14-8

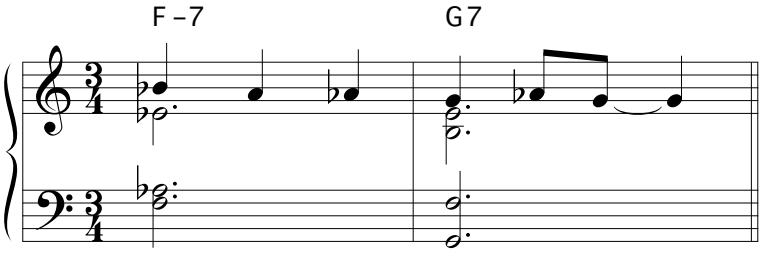


Ejemplo 14-9

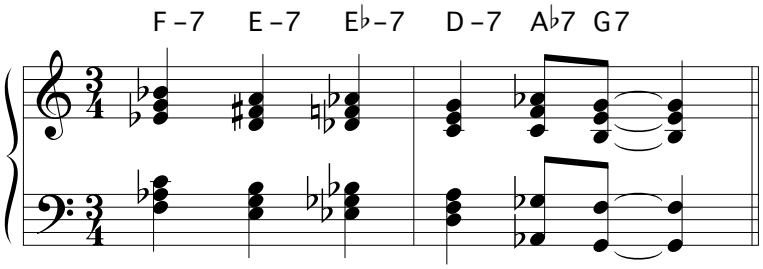
Se han simplificado las voces de piano de Mulgrew Miller



Ejemplo 14-10



Ejemplo 14-11



El **ejemplo 14-8** muestra los compases 5-8 de "What The World Needs Now Is Love" de Burt Bacharach. Toca el **ejemplo 14-9** y oirás la manera de que Joe Henderson y Mulgrew Miller[4] rearmonizan el primer compás mediante el paralelismo: cuatro acordes de barra de voces idénticas que se mueven por movimiento paralelo. Aunque los acordes de barra de los dos compases siguientes (E♭/A y C∆/B) difieren en su construcción de los acordes del primer compás, su presencia indica que casi toda la frase se arma con acordes de barra, lo cual refuerza el paralelismo. Exploraremos la rearmonización mediante los acordes de barra en la próxima sección.

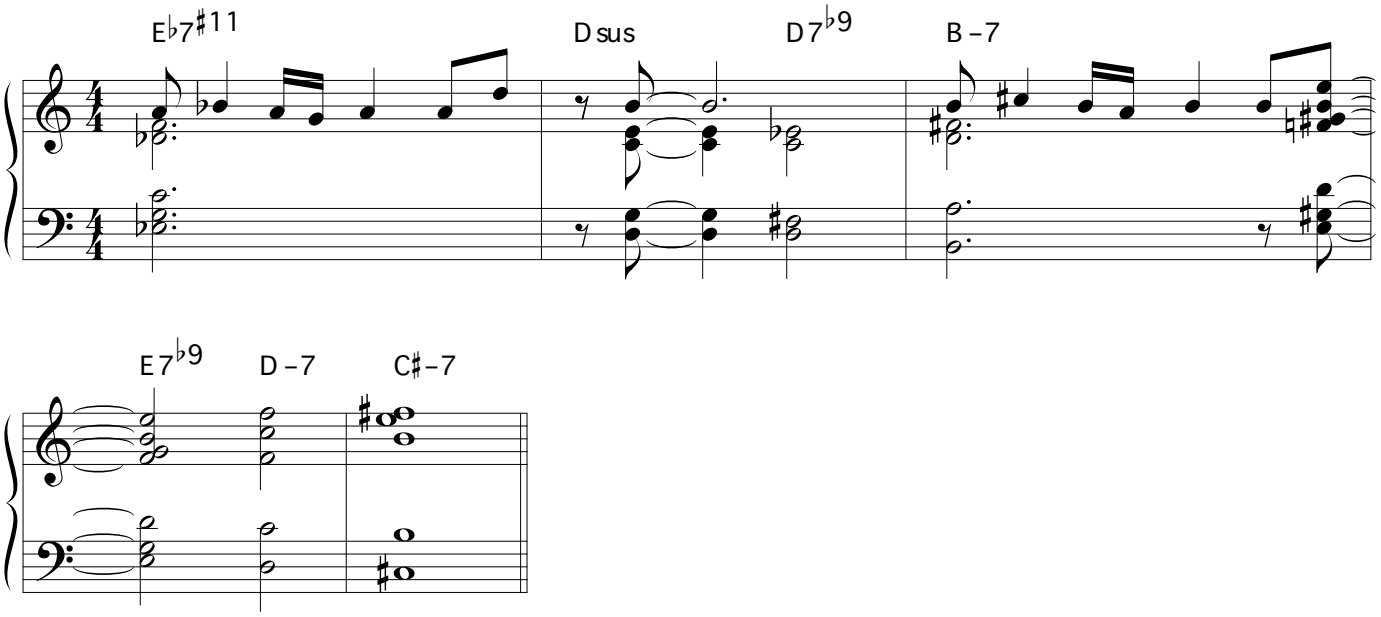
El **ejemplo 14-10** muestra los dos últimos compases de "Mirror, Mirror".[5] Fíjate en las cuatro notas consecutivas de la melodía que descienden en sentido cromático. Las melodías que se mueven cromáticamente ofrecen unas oportunidades estupendas para utilizar el paralelismo. Toca el **ejemplo 14-11**y escucha una rearmonización que utiliza acordes paralelos de 7ª menor. He extendido el paralelismo al último compás, porque D-7 combina con G7 para crear una progresión de II-V (D-7, G7). Las dos últimas notas melódicas también son cromáticas, entonces seguiremos tocando acordes paralelos, A♭7 a G7.

[4] Mulgrew Miller, *The Countdown*, Landmark, 1988.
[5] Joe Henderson, *Mirror, Mirror,* Verve, 1980.

El **ejemplo 14-12** muestra cinco compases de "Dolphin Dance"[6] de Herbie Hancock. Las próximas tres figuras muestran el primer acorde rearmonizado y tocado en movimiento paralelo por todos los cinco compases.

- El **ejemplo 14-13** muestra el primer acorde rearmonizado como acorde de F♯7♯9 armado sin fundamental y tocado en movimiento paralelo por cinco compases.

Ejemplo 14-12

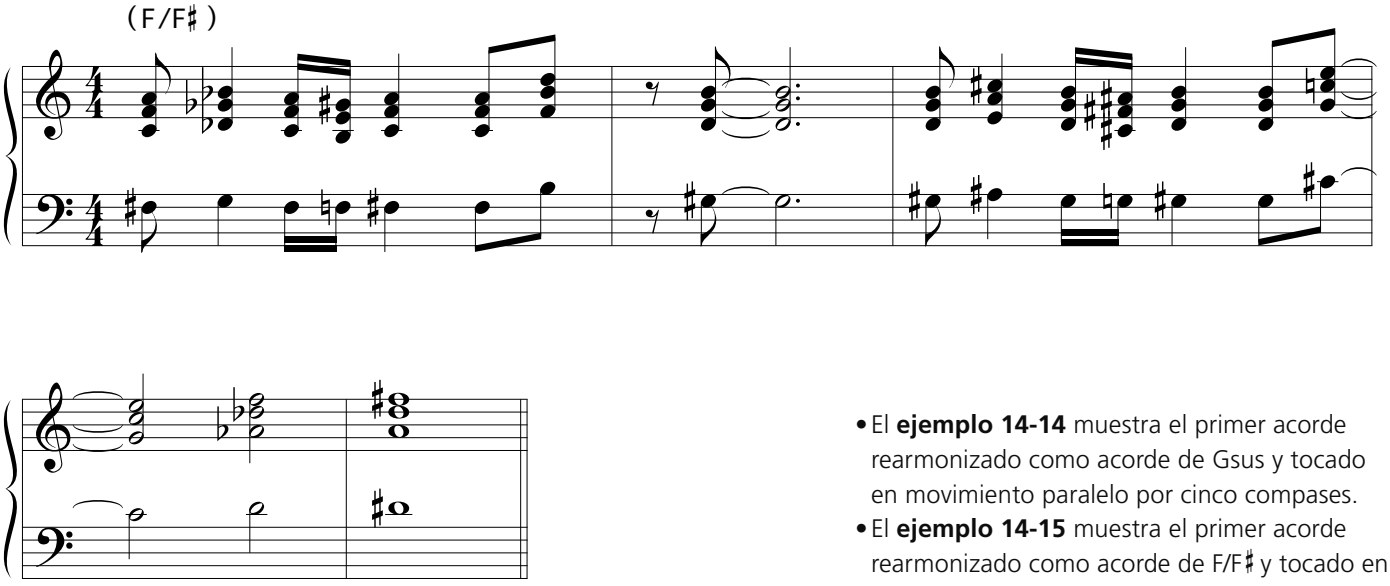


Ejemplo 14-13

[6] Herbie Hancock, *Maiden Voyage*, Blue Note, 1965.

Ejemplo 14-14

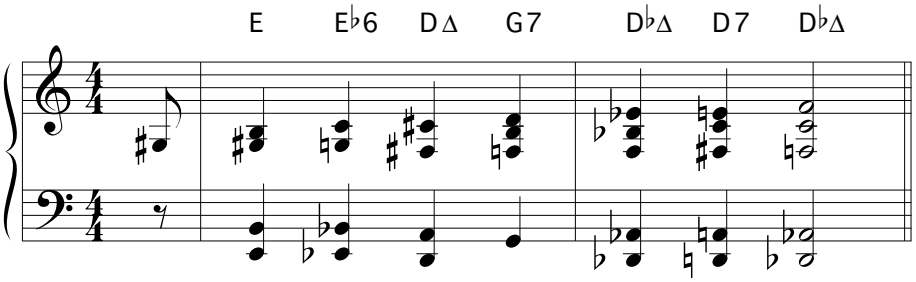
Ejemplo 14-15



- El **ejemplo 14-14** muestra el primer acorde rearmonizado como acorde de Gsus y tocado en movimiento paralelo por cinco compases.
- El **ejemplo 14-15** muestra el primer acorde rearmonizado como acorde de F/F♯ y tocado en movimiento paralelo por cinco compases.

¿Te gusta el sonido de algunas de estas rearmonizaciones tocadas en movimientos paralelos? ¿Cuáles? ¿Por qué elegí precisamente F♯7♯9, Gsus y F/F♯? Pues porque me gusta el sonido de estos acordes. Su función (sea de II, V o I grado) no tiene mucha importancia, pues los acordes idénticos que se mueven paralelamente no se resuelven de un acorde al siguiente.

Ejemplo 14-16



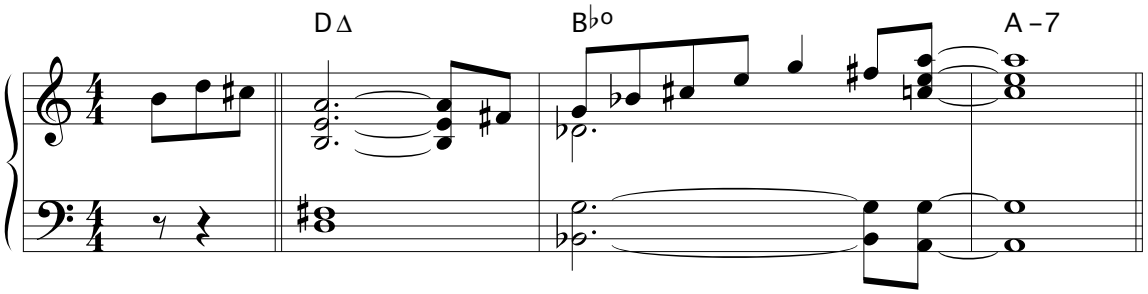
El **ejemplo 14-16** muestra los dos últimos compases de la hermosa balada de Billy Strayhorn, "Lush Life". Es difícil mejorar los cambios originales de Billy (fíjate en los movimientos contrarios entre la melodía y la fundamental en los tres primeros acordes) pero John Coltrane y McCoy Tyner tocaron acordes paralelos de V7$^{\#9}$ en los dos últimos compases, como se ve en el **ejemplo 14-17**.[7]

Ejemplo 14-17

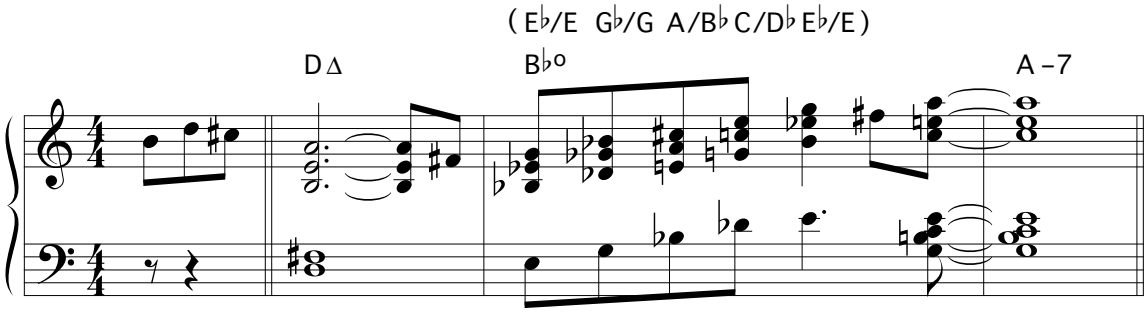
Se han simplificado las voces de piano de McCoy Tyner

La armonía de la escala disminuida, en la que todo se repite a intervalos de 3ª menor, es otra buena oportunidad para utilizar el paralelismo. Busca fragmentos melódicos que se muevan por 3as menores. El **ejemplo 14-18** muestra los tres primeros compases de "Wave" de Antonio Carlos Jobim. Notarás que la melodía sobre el acorde de B♭º asciende por 3as menores. Ahora toca el **ejemplo 14-19** y escucha los acordes de barra que ascienden por 3as menores paralelas.

Ejemplo 14-18



Ejemplo 14-19



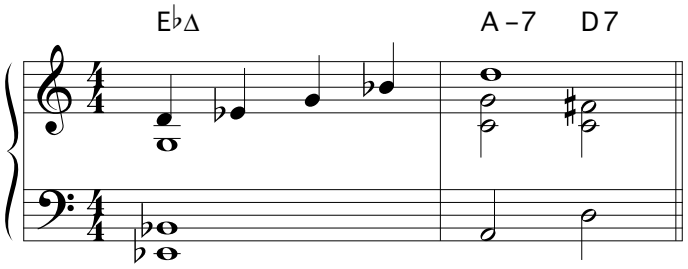
[7] *John Coltrane And Johnny Hartman*, MCA/Impulse, 1963.

Los acordes de barra

Como vimos antes en la versión de Mulgrew Miller de "What The World Needs Now Is Love" (**ejemplo 14-19**) el uso de los acordes de barra es una manera muy eficaz de rearmonizar. A continuación se ven algunos ejemplos más.

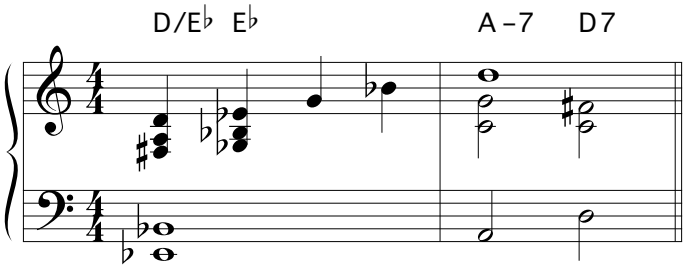
El **ejemplo 14-20** muestra los dos primeros compases de "I'm Gettin' Sentimental Over You" de George Bassman. Kenny Barron rearmonizó el acorde de E♭Δ con D/E♭, como se ve en el **ejemplo 14-21**.[8] Toca el **ejemplo 14-22** y escucha la manera de que John Coltrane (con McCoy Tyner al piano) arma un acorde de G mayor con F♯/G en los compases 11 a 12 de "I Wish I Knew"[9] de Harry Warren. Toca el **ejemplo 14-23**, los compases 5 a 8 de "Blue Bossa" de Kenny Dorman. Ahora toca el **ejemplo 14-24** y escucha una rearmonización de la obra clásica de Kenny, que incluye varios acordes de barra.

Ejemplo 14-20

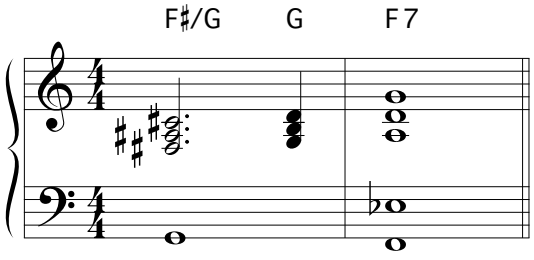


Ejemplo 14-21

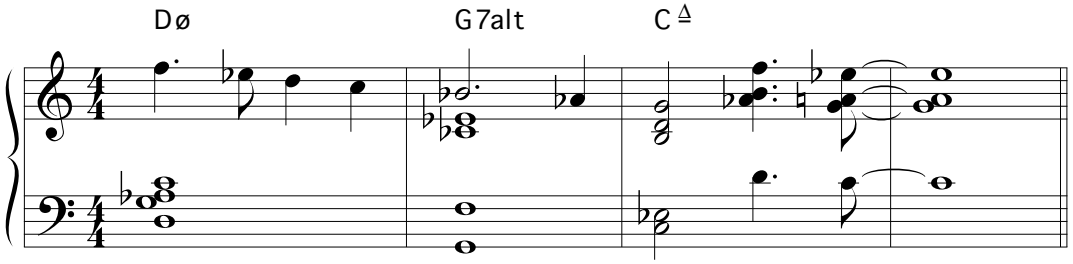
Se han simplificado las voces de piano de Kenny Barro



Ejemplo 14-22

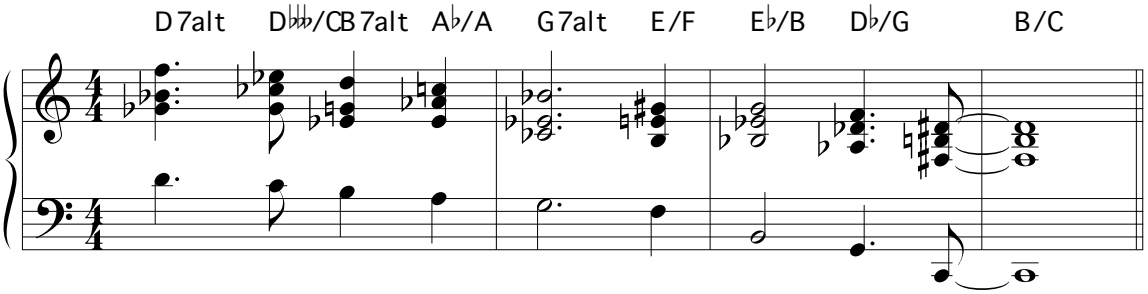


Ejemplo 14-23



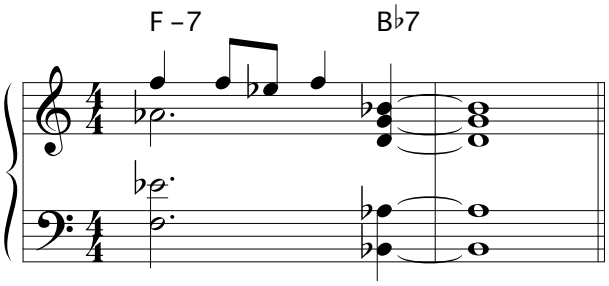
[8] Kenny Barron, *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1990.
[9] John Coltrane, *Ballads* MCA/Impulse, 1961.

Ejemplo 14-24



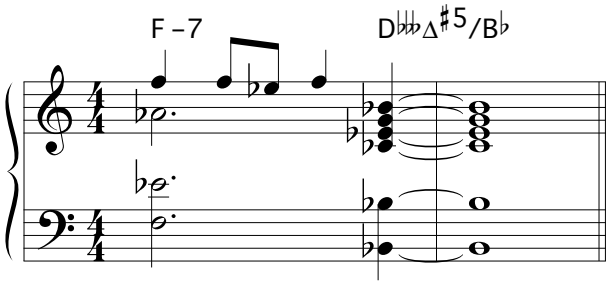
Los acordes de barra no constan siempre de una tríada sobre una nota de bajo; también pueden ser acordes de 7ª sobre una nota de bajo. El **ejemplo 14-25** muestra los compases 3 a 4 de "Who Can I Turn To" de Anthony Newley. El **ejemplo 14-26** muestra la manera de que Mulgrew Miller rearmonizó el acorde de B♭7 con $C♭\Delta^{\sharp 5}/B♭$.[10]

Ejemplo 14-25



Ejemplo 14-26

Se han simplificado las voces de piano de Mulgrew Miller

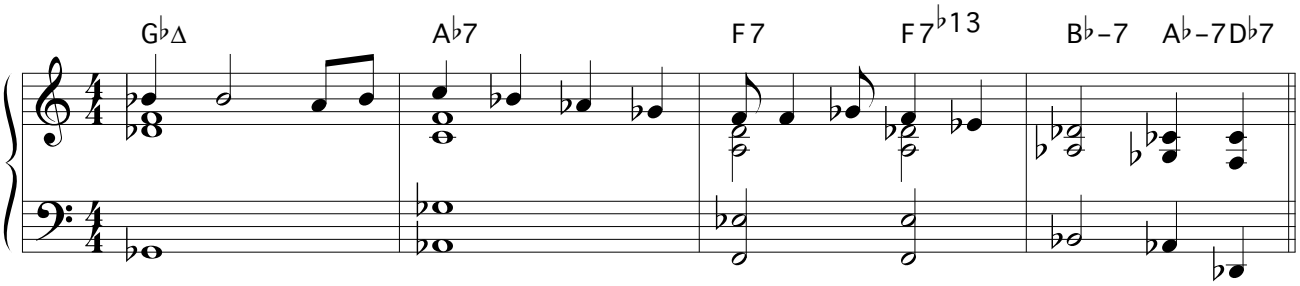


[10] Mulgrew Miller, *Time And Again*, Landmark, 1991.

Líneas del bajo ascendentes y descendentes

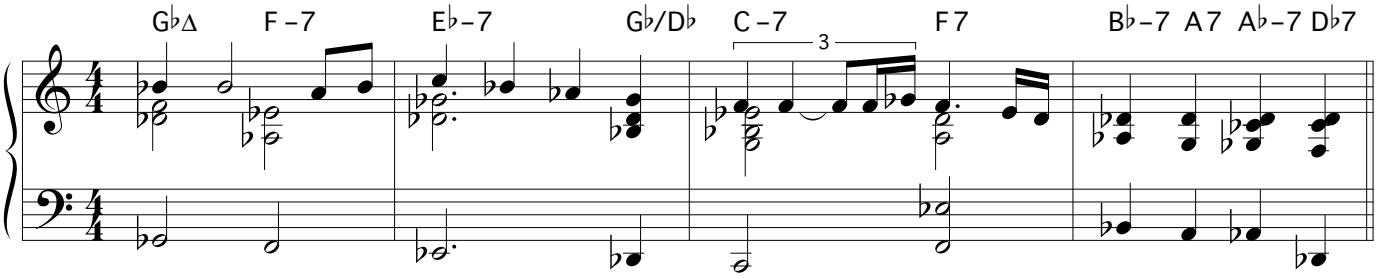
Al tocar acordes basados en una línea del bajo ascendente o descendente debajo de la melodía se crea una contramelodía que ofrece un contraste con la verdadera melodía del tema. Se puede rearmonizar cada nota de la línea ascendente o descendente con un nuevo acorde. Exploramos esta técnica en la sección titulada "Movimientos contrarios" pero en cada uno de esos ejemplos la melodía se movía en sentido contrario a la línea del bajo. Los siguientes ejemplos muestran unas líneas del bajo ascendentes o descendentes con melodías que no siempre se mueven en sentido contrario a la línea del bajo. El **ejemplo 14-27** muestra los compases 9 a 12 de "All The Way" de Jimmy Van Heusen. Toca el **ejemplo 14-28** y oirás la manera de que Cedar Walton toca un acorde distinto sobre cada nota de la línea descendente del bajo G♭, F, E♭, D♭, C.[11]

Ejemplo 14-27



Ejemplo 14-28

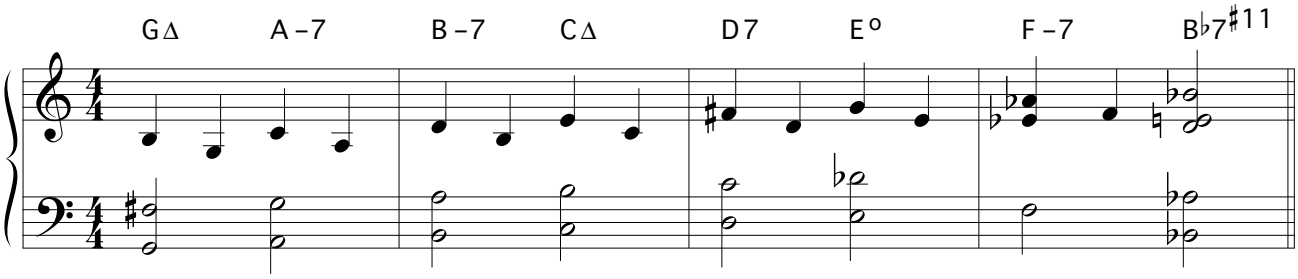
Se han simplificado las voces de piano de Cedar Walton



[11] Woody Shaw, *Setting Standards,* Muse, 1983.

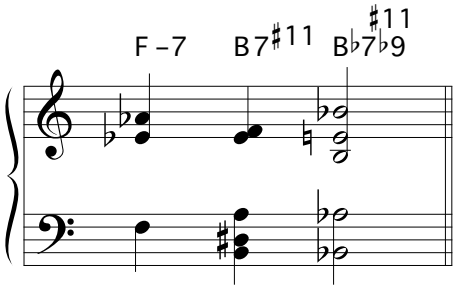
Ejemplo 14-29

Se han simplificado las voces de piano de Kenny Drew



Ejemplo 14-30

Se han simplificado las voces de piano de Dick Whittington

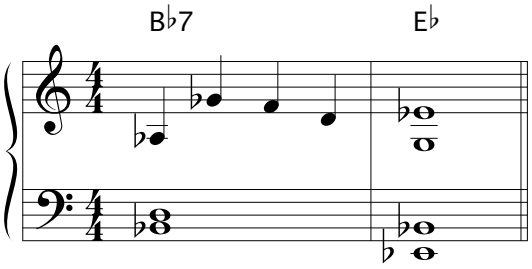


Toca el **ejemplo 14-29** para escuchar la manera de que John Coltrane (con Kenny Drew al piano) tocó el tema de Jerome Kern, "I'm Old Fashioned" sobre una línea ascendente del bajo, utilizando un acorde distinto en cada nueva nota del bajo.[12] Toca el **ejemplo 14-30**. El pianista oriundo del área de la Bahía de San Francisco, California, Dick Whittington,[13] toca esta rearmonización de los mismos cuatro compases de "I'm Old Fashioned", armando cada dos acordes como V7♯11. Cada acorde de V7♯11 está a un trítono en posición inferior al acorde anterior.

[12] John Coltrane, *Blue Train*, Blue Note, 1957.

[13] Dueño del Maybeck Recital Hall en Berkeley, California y la voz que presenta las selecciones de la *Maybeck Recital Hall Series.*

Ejemplo 14-31

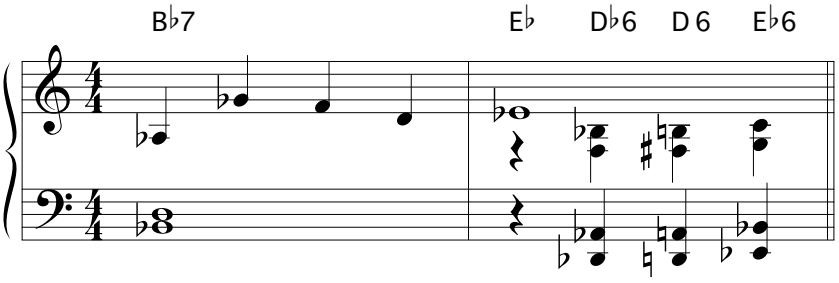


Kenny Barron rearmonizó un compás de "I'm Gettin' Sentimental Over You" de George Bassman (**ejemplo 14-31**) con acordes que suben cromáticamente (**ejemplo 14-32**).[14]

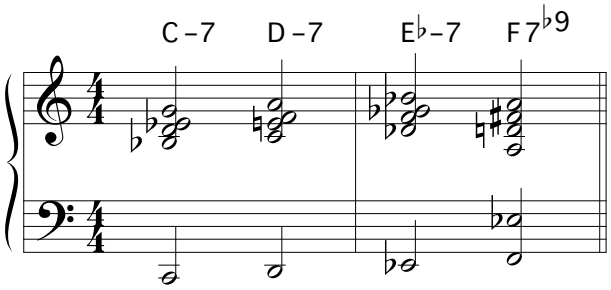
Bobby Hutcherson (y el pianista McCoy Tyner) rearmonizaron una sencilla repetición de II-V (C-7, F7) en los compases 15 a 16 de "My Foolish Heart" de Victor Young, tocando cuatro acordes descendentes de 7ª, como se muestra en el **ejemplo 14-33**.[15] Notarás que la fundamental de los cuatro acordes (C, D, E♭, F), asciende por las cuatro primeras notas de la escala de C dórica.

El **ejemplo 14-34** muestra lo que toca la mayoría de los músicos del jazz en los compases 29 a 30 de "Embraceable You" de George Gershwin. El **ejemplo 14-35** muestra la rearmonización de los acordes de la línea descendente del bajo de Donald Brown de esos dos compases.[16] Se destaca también el movimiento contrario entre la melodía y la línea del bajo.

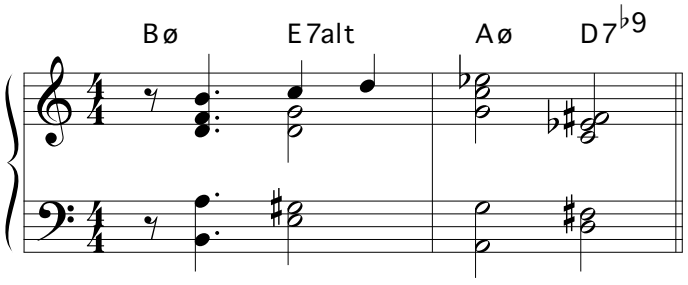
Ejemplo 14-32
Se han simplificado las voces de piano de Kenny Barron



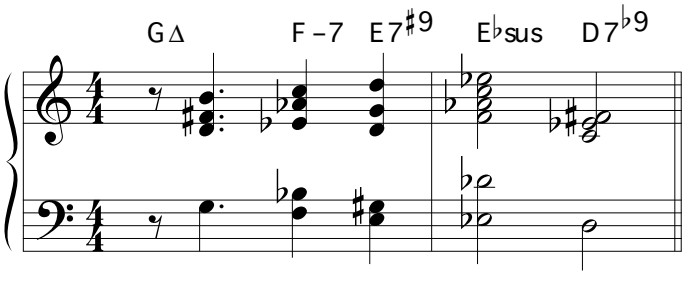
Ejemplo 14-33
Se han simplificado las voces de piano de McCoy Tyner



Ejemplo 14-34



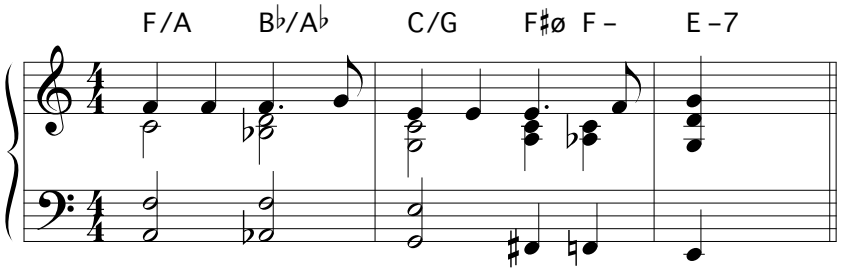
Ejemplo 14-35
Se han simplificado las voces de piano de Donald Brown



[14] Kenny Barron, *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1990.
[15] Bobby Hutcherson, *Solo/Quartet*, Fantasy 1981.
[16] Donald Brown, *Sources Of Inspiration*, Muse, 1989

Ejemplo 14-36

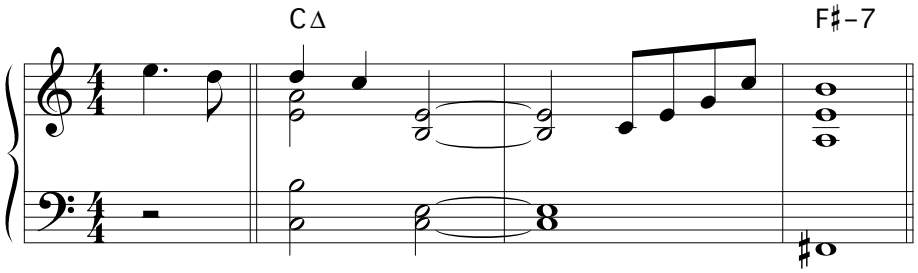
Se han simplificado las voces de piano de McCoy Tyner



Ejemplo 14-37

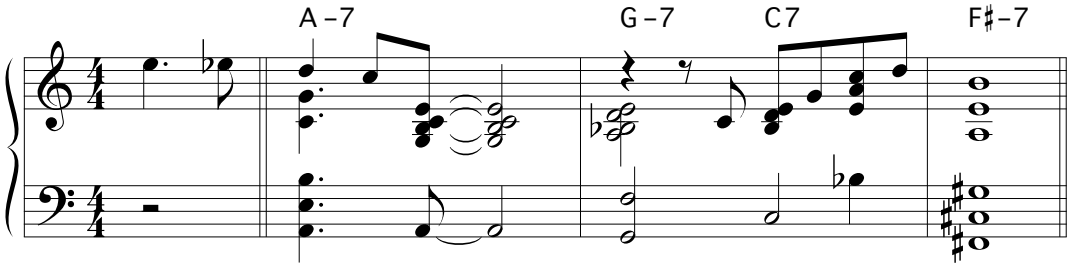
Se han simplificado las voces de piano de McCoy Tyner

Ejemplo 14-38



Ejemplo 14-39

Se han simplificado las voces de piano de Herbie Hancock



Toca los **ejemplos 14-36** y **14-37**, dos ejemplos del uso de Duke Pearson de un línea descendente del bajo (con McCoy Tyner al piano) en el tema de Duke, "You Know I Care."[17]

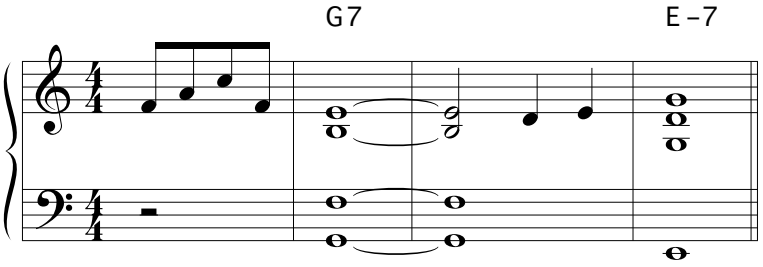
El **ejemplo 14-38** muestra los cuatro primeros compases de "You're My Everything", de Harry Warren. Toca el **ejemplo 14-38** y oirás la manera de que Freddie Hubbard (y el pianista Herbie Hancock) cambiaron el primer acorde (CΔ) a su relativo menor (A-7) y luego desciendieron por medio de una progresión de II-V (G-7, C7) hasta el acorde de F♯-7.[18]

[17] Joe Henderson, *Inner Urge*, Blue Note, 1964.
[18] Freddie Hubbard, *Hub Tones*, Blue Note, 1962.

El **ejemplo 14-40** muestra cuatro compases adicionales de "You're My Everything". Toca el **ejemplo 14-41** y oirás la manera de que Freddie y Herbie colocan un acorde de F-Δ entre G7 y E-7, creando una línea descendente del bajo.

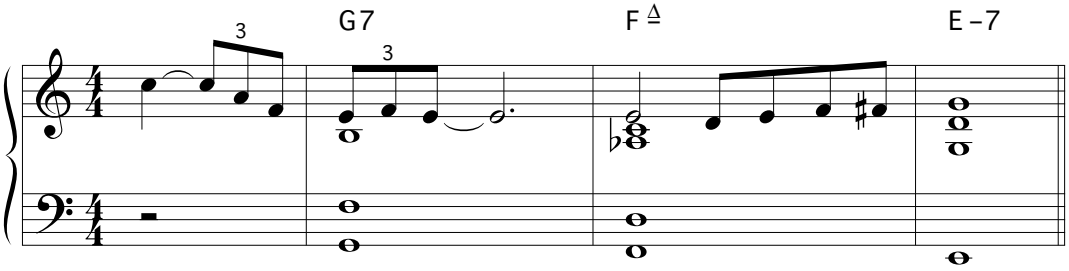
El **ejemplo 14-42** muestra los compases 4 a 8 de "Bewitched, Bothered, and Bewildered" de Richard Rodgers. Toca el **ejemplo 14-43** y escucha la rearmonización de Ralph Moore[19] (con Benny Green al piano) que utiliza dos líneas del bajo descendentes: de B♭ a D por los tres primeros compases y luego una línea del bajo descendente cromática de B♭ a G en los dos últimos compases. Escucha además la manera de que Benny crea movimiento dentro del último acorde al cambiarlo de G7alt a G7♭9.

Ejemplo 14-40

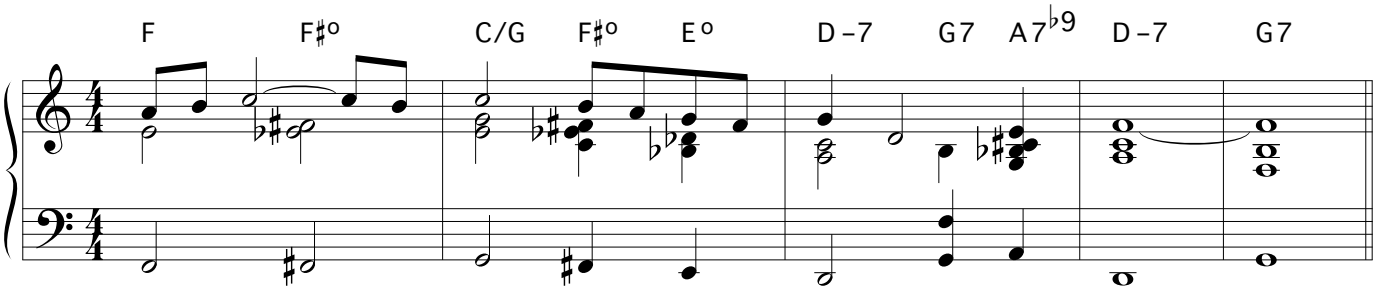


Ejemplo 14-41

Se han simplificado las voces de piano de Herbie Hancock



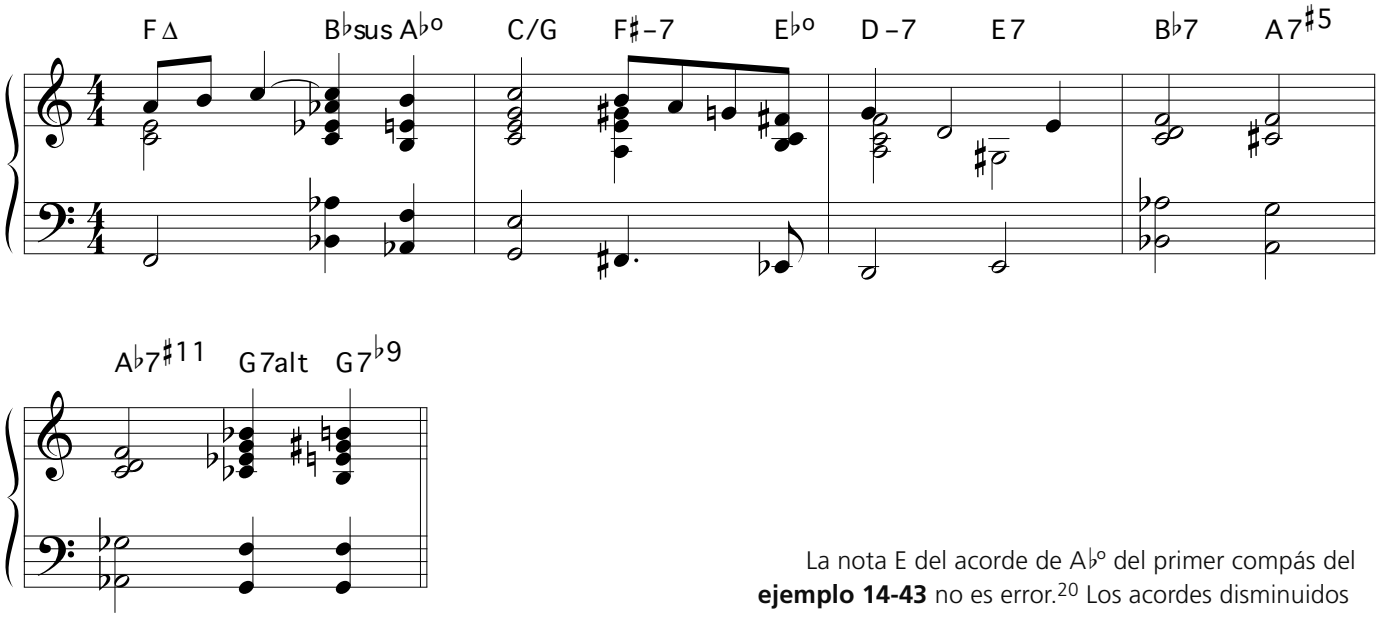
Ejemplo 14-42



[19] Ralph Moore, *Round Trip*, Reservoir, 1985.

Ejemplo 14-43

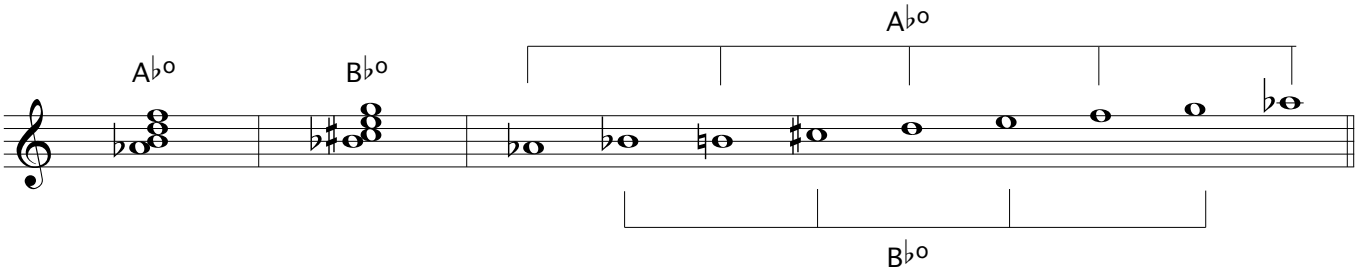
Se han simplificado las voces de piano de Benny Green



La nota E del acorde de A♭º del primer compás del **ejemplo 14-43** no es error.[20] Los acordes disminuidos puros suenan algo sosos, por eso los pianistas y guitarristas de jazz suelen ascender una nota de un acorde disminuido en un tono entero para proporcionarle más "garra" al acorde. *Cualquier nota de un acorde disminuido que se asciende en un tono entero todavía proviene de la misma escala disminuida.* El **ejemplo 14-44** muestra un acorde puro de A♭º del primer compás; en el segundo compás las cuatro notas del acorde de A♭º se han ascendido en un tono entero para formar B♭º; el tercer compás muestra toda la escala disminuida de tonos-semitonos de A♭, la cual abarca acordes de A♭º y B♭º.

Ejemplo 14-44

Escala disminuida de tonos-semitonos de A♭

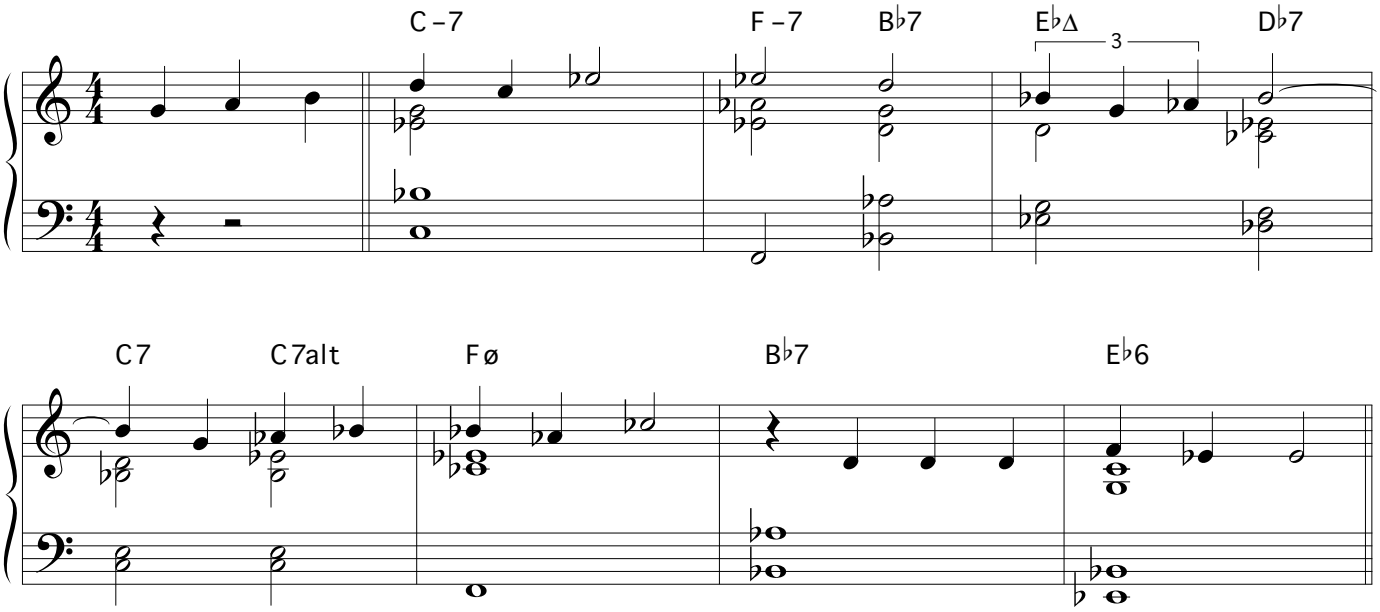


[20] Se puede decir lo mismo de la nota B del acorde de E♭º del segundo compás.

Armando un acorde sobre cualquier fundamental

También se puede rearmonizar una nota melódica con un acorde armado sobre *cualquier* nota del bajo, cualquiera de los 12 tonos de la escala cromática, lo cual ofrece un conjunto deslumbrante de opciones. Si la nota melódica es C, habrá un acorde que suena bien con ella basada en C, D♭, D, E♭, E, F, G♭, G, A♭, A, B♭ y B. *Este tipo de rearmonización funciona bien, sobre todo si se utiliza una línea del bajo que ascienda o descienda cromáticamente o se mueve por el ciclo de quintas*. Probemos esto con los ocho primeros compases de "I Hear A Rhapsody" mostrado en el **ejemplo 14-45**.

Ejemplo 14-45



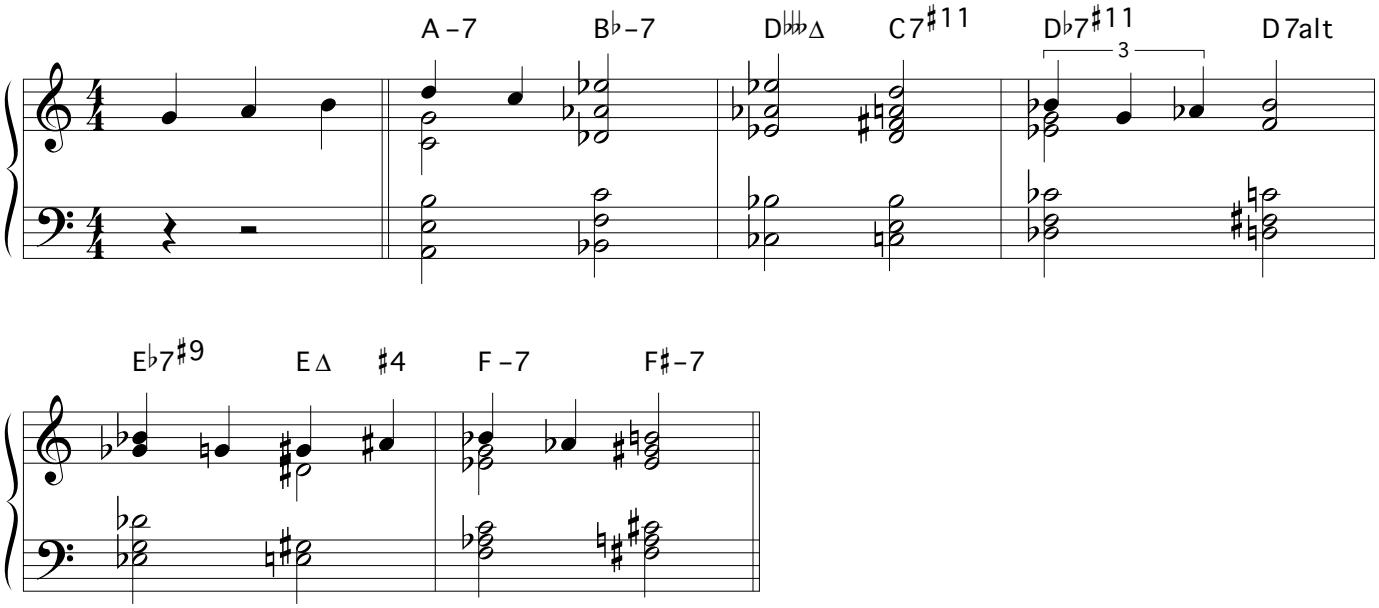
© 1940 Broadcast Music Inc., USA, Campbell Connelly & Co. Ltd., 8/9 Fifth St., London W1. Utilizado con permiso de Music Sales Ltd. Todos los derechos reservados. Copyright internacional asegurado.

Ejemplo 14-46

Ahora toca el **ejemplo 14-46**. He comenzado el ejemplo al azar con un acorde armado sobre la nota E en el bajo, descendiendo cromáticamente. Como la nota melódica es D, la menor 7ª de cualquier acorde de E, se podría tocar cualquier acorde de A-7, E7 o Esus, porque todos tienen una 7ª menor. Opto por E7$^{\sharp 9}$. ¿Por qué? Porque me gusta el sonido. Y como vamos descendiendo cromáticamente, el acorde que sigue a E7$^{\sharp 9}$ se basará en E♭. Como la nota melódica es también E♭, la fundamental del acorde, tengo a mi disposición toda la gama de los acordes de E♭: E♭Δ, E♭Δ$^{\sharp 4}$, E♭Δ$^{\sharp 5}$, E♭-7, E♭ø, E♭-Δ, E♭7, E♭7$^{\flat 9}$, E♭7$^{\sharp 11}$, E♭7$^{\sharp 9}$, E♭7alt, E♭7$^{\sharp 5}$, E♭sus, E♭sus$^{\flat 9}$ y E♭°. Escogí E♭sus porque me gusta la manera de que los acordes *sus* se pueden resolver hacia cualquier parte con fluidez. Los acordes siguen descendiendo cromáticamente, a D7alt, D♭7alt, etc. Mis opciones por la calidad de los acordes y por las alteraciones se basan en mi preferencia personal del sonido, más que en alguna tendencia de un acorde a resolverse hacia otro.

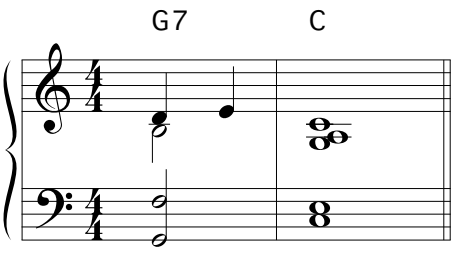
Ya que el repetir cualquier cosa (como el descender cromáticamente) puede llegar a fastidiar, he hecho descender los tres últimos acordes en tonos enteros. Compárense las dos versiones, los **ejemplos 14-45** y **14-46**. ¿Te gusta esta nueva versión? ¿en parte? ¿en total? Ten presente que comencé arbitrariamente con E en el bajo; existen 11 fundamentales adicionales que se podrían escoger como punto de partida.

Ejemplo 14-47



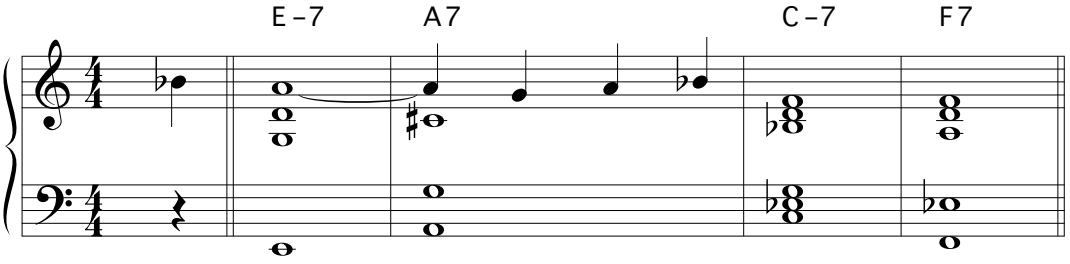
Ejemplo 14-48

Ejemplo 14-49

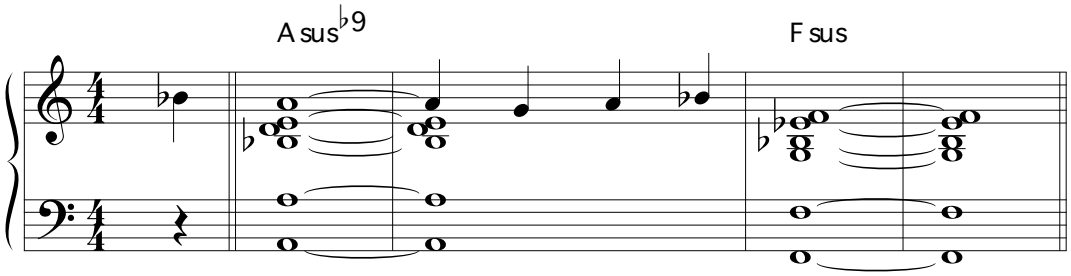


Ejemplo 14-50
Se han simplificado las voces de piano de Herbie Hancock

Ejemplo 14-51



Ejemplo 14-52



Ahora toca el **ejemplo 14-47**. Esta vez oirás una línea del bajo que *asciende* cromáticamente, comenzando arbitrariamente en un acorde con A en el bajo. D, la nota melódica, es la 11ª de cualquier acorde de A, lo cual quita la posibilidad de los acordes de I y V grados, que no están dispuestos de 11as naturales, pero permite utilizar cualquier acorde que tenga 11ª: A-7, Aø, Asus o Asus♭9. Comencemos con A-7.

Ahora toca el **ejemplo 14-48**. Comenzando con E7♯9, esta vez la línea del bajo se mueve por el ciclo de quintas en vez de moverse cromáticamente.

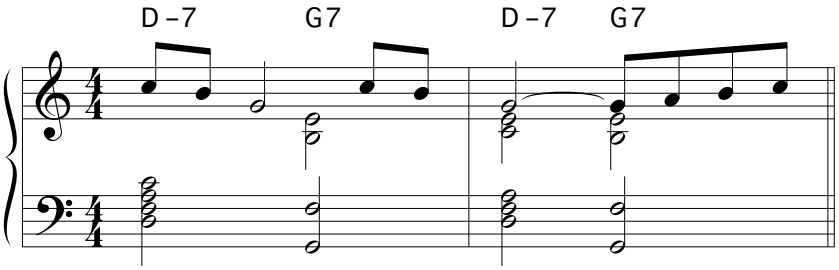
Esta técnica no se limita a una serie larga de acordes, sino que funciona perfectamente bien con acordes individuales, mientras se escoja un acorde que suene bien. Toca el **ejemplo 14-49**, los compases 30 a 31 de "You're My Everything" de Harry Warren, que finaliza con una progresión de V-I en C. Toca el **ejemplo 14-50** y oirás la manera de que Freddie Hubbard (con Herbie Hancock al piano) cambió el acorde de CΔ al acorde inesperado de A♭7.[21]

Acordes sus y sus♭9

Los acordes *sus* y *sus♭9* se suelen utilizar para rearmonizar los acordes de II y V grados y las progresiones de II-V. Toca el **ejemplo 14-51**, los cuatro primeros compases de "Stella By Starlight" de Victor Young. Las progresiones E-7, A7 y C-7, F7 son progresiones de II-V. Ahora toca el **ejemplo 14-52**. Se ha rearmonizado la progresión E-7, A7 como Asus♭9, reduciéndose la progresión C-7, F7 a un solo acorde de Fsus. Notarás que el acorde ejemplificado de *sus* o *sus♭9* tiene la misma fundamental que el acorde de V grado que va sustituyendo.

[21] Freddie Hubbard, *Hub Tones*, Blue Note, 1962.

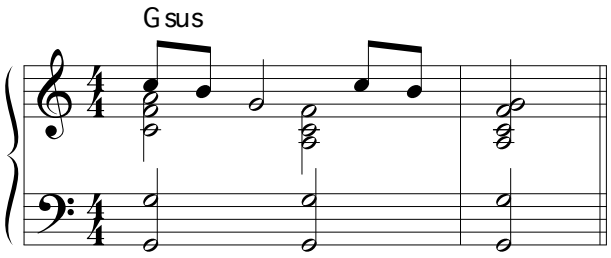
Ejemplo 14-53



El **ejemplo 14-53** muestra los compases 5 a 6 del puente de "Bewitched, Bothered, and Bewildered" de Richard Rodgers. Toca el **ejemplo 14-54** para oir la manera de que Ralph Moore (y el pianista Benny Green) sustituyeron las dos progresiones de II-V, D-7, G7, con un acorde de Gsus.[22] El **ejemplo 14-55** muestra los cuatro primeros compases de "Tune Up" de Miles Davis. Ahora toca el **ejemplo 14-56**. El acorde original de II grado (E-7) se ha sustituido con Asus♭9.

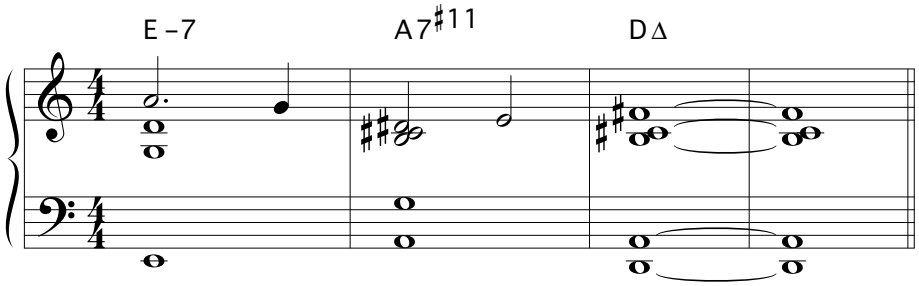
Ejemplo 14-54

Se han simplificado las voces de piano de Benny Green

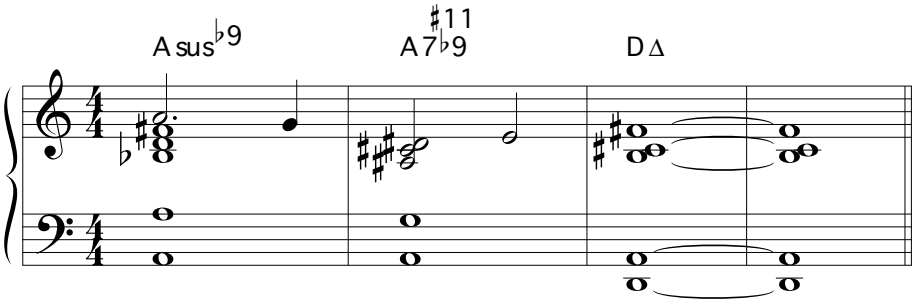


El **ejemplo 14-57** muestra tres compases de "Witchcraft" de Cy Coleman. Toca el **ejemplo 14-58** y escucha la manera de que Kenny Barron sustituye el acorde de B♭-7 con E♭sus, resolviéndolo a A♭Δ, el relativo mayor del acorde original de F-.[23] Unos compases más adelante, Kenny rearmoniza los compases originales 16 a 18 (**ejemplo 14-59**), tocando C pedal debajo el acorde de FΔ y luego dándole un color más oscuro al acorde original de Csus, alterándolo a Csus♭9 (**ejemplo 14-60**).

Ejemplo 14-55

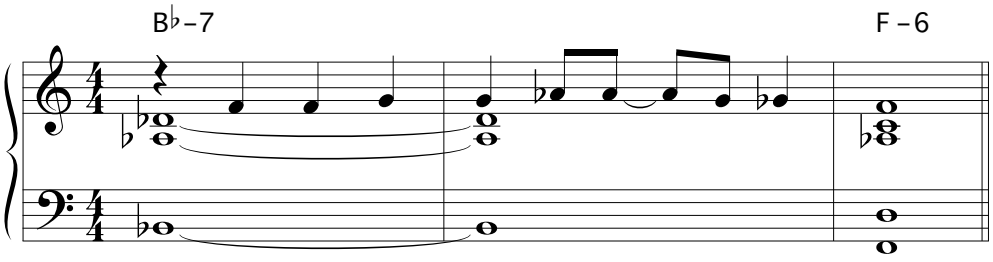


Ejemplo 14-56



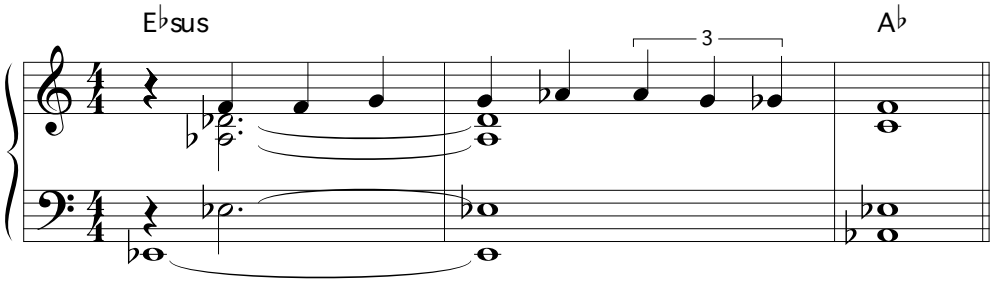
[22] Ralph Moore, *Round Trip*, Reservoir, 1985.
[23] Kenny Barron, *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1990.

Ejemplo 14-57

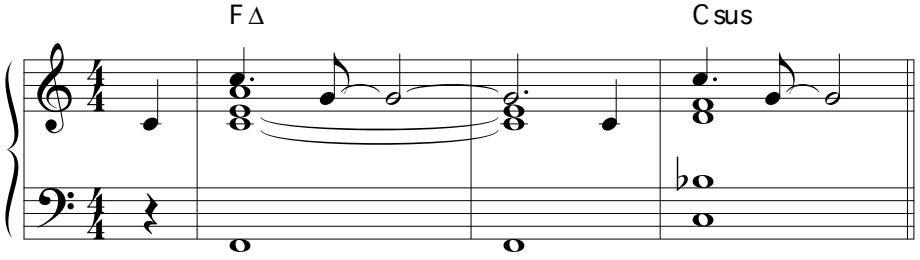


Ejemplo 14-58

Se han simplificado las voces de piano de Kenny Barron

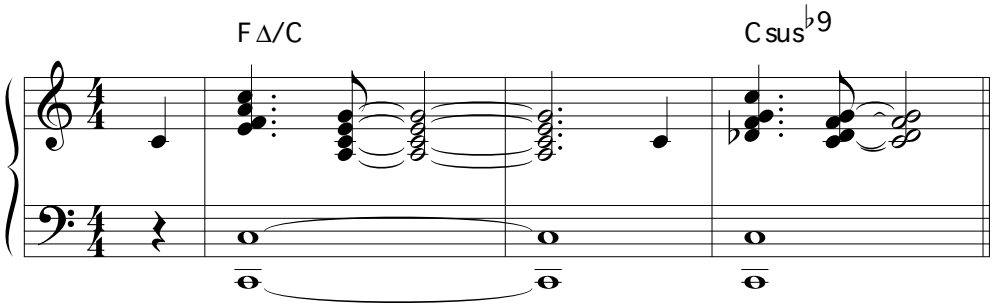


Ejemplo 14-59

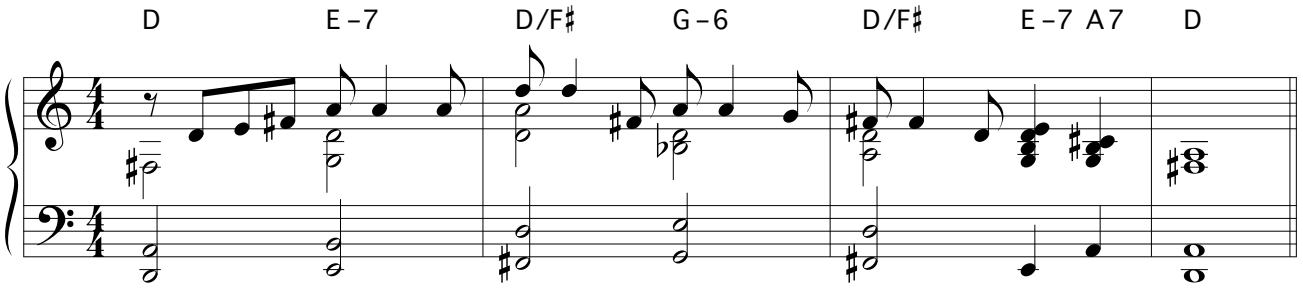


Ejemplo 14-60

Se han simplificado las voces de piano de Kenny Barron

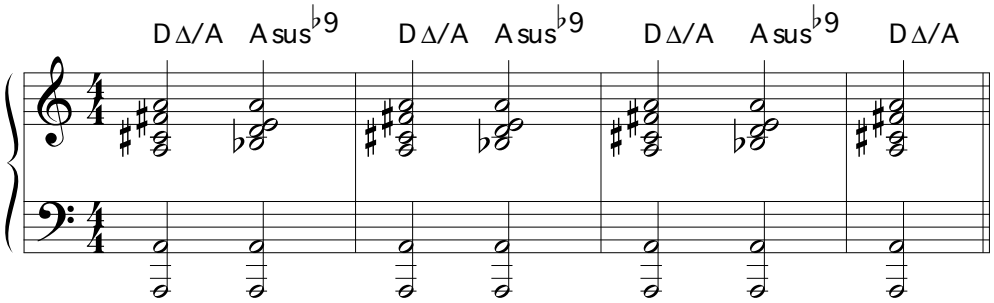


Ejemplo 14-61

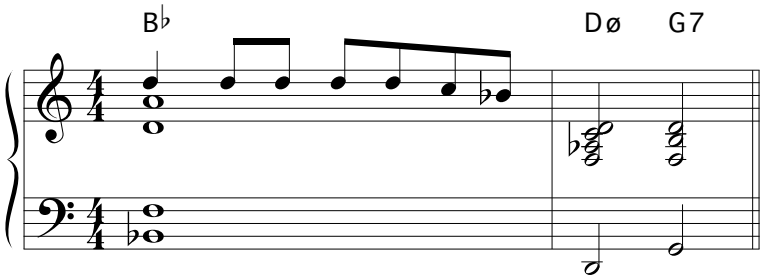


Ejemplo 14-62

Se han simplificado las voces de piano de Cedar Walton

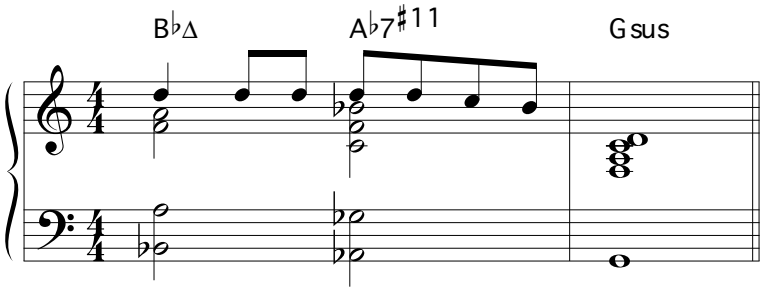


Ejemplo 14-63



Ejemplo 14-64

Se han simplificado las voces de piano de McCoy Tyner

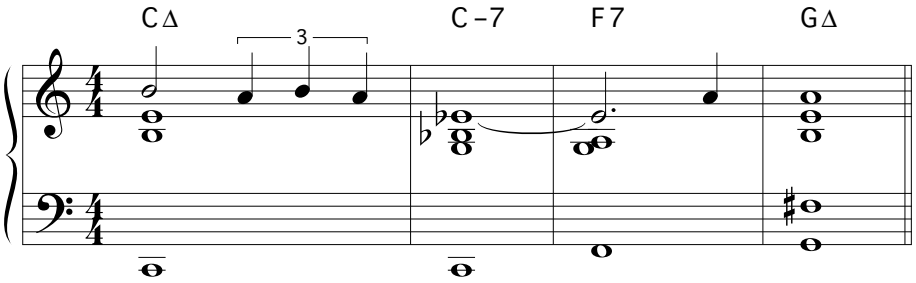


El **ejemplo 14-61** muestra los cuatro primeros compases del puente de "Body And Soul" de Johnny Green. Toca el **ejemplo 14-62** y escucha los acordes de D∆/A y Asus♭9 que toca Cedar Walton en la rearmonización de Freddie Hubbard de los mismos cuatro compases.[24]

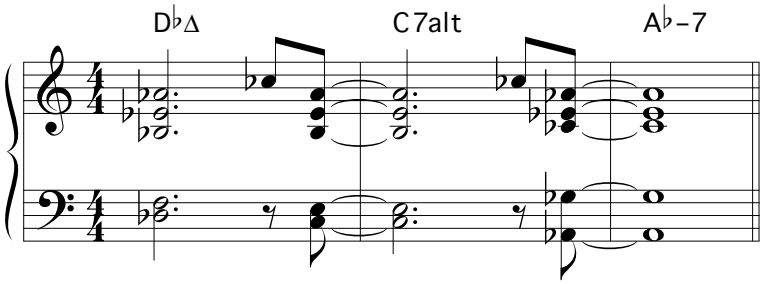
El **ejemplo 14-63** muestra dos compases de "My Foolish Heart" de Victor Young. Toca el **ejemplo 14-64** y escucha la manera de que Bobby Hutcherson (y el pianista McCoy Tyner) sustituyen Dø, G7 con un acorde de Gsus.[25] Escucha también el acercamiento cromático de Gsus con A♭7♯11. Trataremos el acercamiento cromático un poco más adelante en este mismo capítulo.

[24] Freddie Hubbard, *Here To Stay,* Blue Note, 1962.
[25] Bobby Hutcherson, *Solo/Quartet*, Fantasy, 1981.

Ejemplo 14-65



Ejemplo 14-66



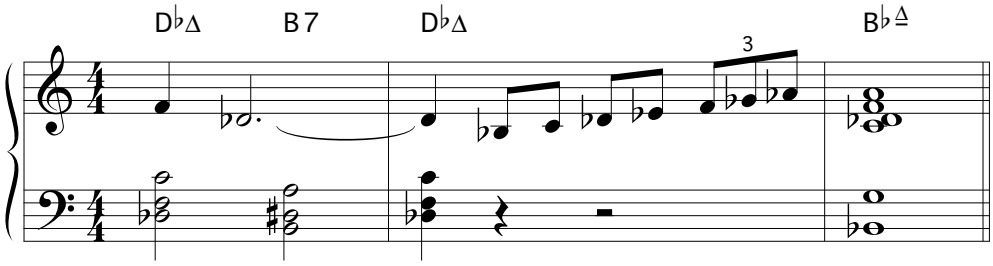
Cadencias engañosas

Los temas de jazz y los standards están llenos de cadencias engañosas. Ocurre una *cadencia engañosa* cuando un acorde de V grado no se resuelve hacia abajo en una 5ª, que es adonde se espera que se resuelva un acorde de V grado. Toca el **ejemplo 14-65**, los compases 2 a 5 de "Just Friends" de John Klenner. F7 a G∆ forma una cadencia engañosa, pues se espera que F7 se resuelva a un acorde de B♭. (F7, B♭ es la progresión de V-I en la tonalidad de B♭.)

Toca el **ejemplo 14-66**, los compases 3 a 5 de "Stablemates"[26] de Benny Golson. C7alt a A♭-7 es una cadencia engañosa, porque se espera que C7 se resuelva una 5ª hacia abajo, hasta un acorde de F.

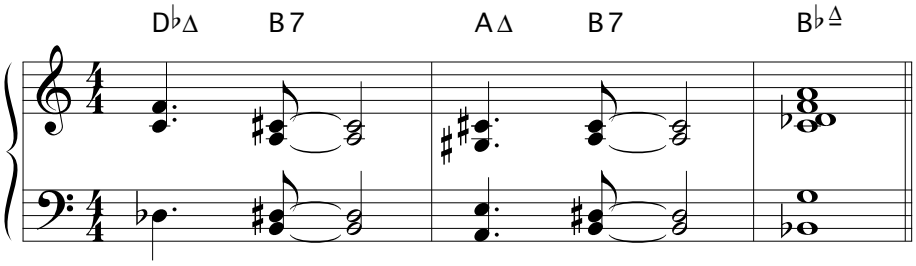
El **ejemplo 14-67** muestra los compases 7 a 9 de "Chelsea Bridge" de Billy Strayhorn., B7 a D♭ es una cadencia engañosa, porque se espera que B7 se resuelva una 5ª hacia abajo a un acorde de E. Joe Henderson lleva el concepto aun más lejos en su versión de "Chelsea Bridge", como se ve en el **ejemplo 14-68**.[27] Joe (y el pianista Kenny Barron) resuelven B7 hasta A∆, que sigue siendo una cadencia engañosa, pero armada de otra forma que la original de Strayhorn.

Ejemplo 14-67



Ejemplo 14-68

Se han simplificado las voces de piano de Kenny Barron

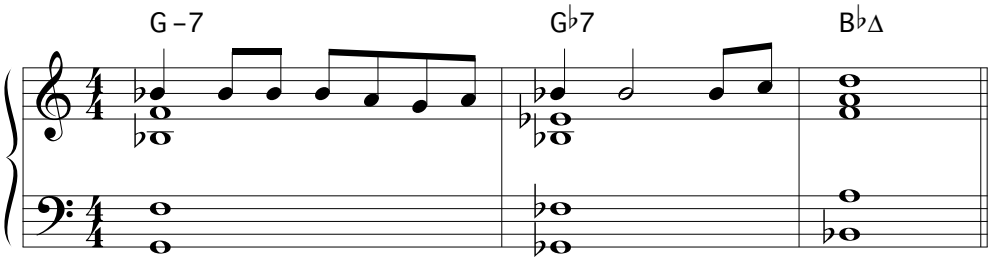


[26] *The New Miles Davis Quintet*, Fantasy, 1955.
[27] Joe Henderson, *The Kicker*, Blue Note, 1967.

Bobby Hutcherson

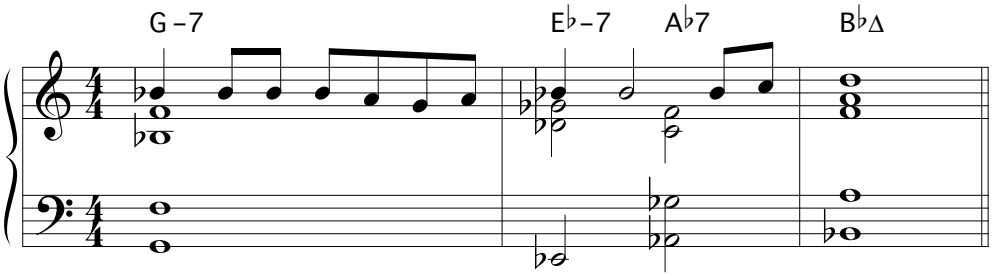
©Michael Handler Todos los derechas reservados

Ejemplo 14-69



Ejemplo 14-70

Se han simplificado las voces de piano de McCoy Tyner

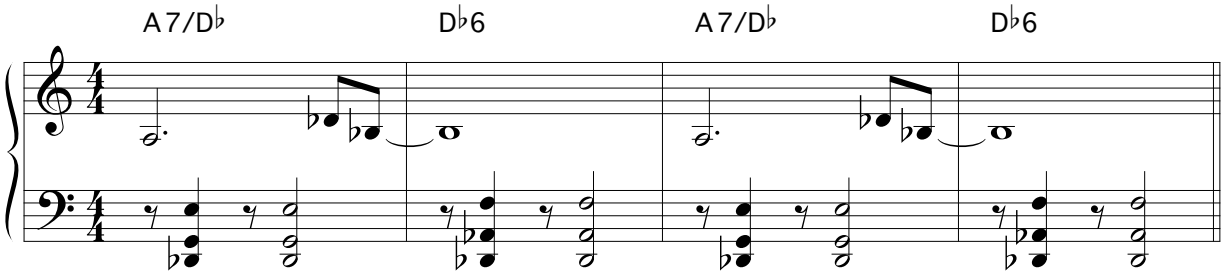


El **ejemplo 14-69** muestra los compases 25 a 27 de "My Foolish Heart" de Victor Young. Se llega a B♭Δ por medio de G♭7, una cadencia engañosa. Toca el **ejemplo 14-70** y escucha la manera de que Bobby Hutcherson[28] (con McCoy Tyner al piano) llegan al acorde de B♭Δ por medio de E♭-7, A♭7, que sigue siendo una cadencia engañosa pero distinta de la original.

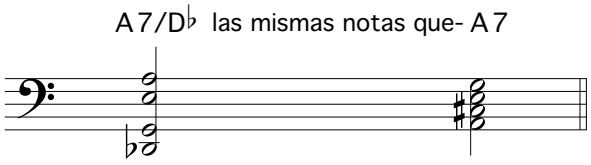
[28] Bobby Hutcherson, *Solo/Quartet*, Fantasy, 1981.

Toca el **ejemplo 14-71**, los cuatro últimos compases de "Upper Manhattan Medical Group" de Billy Strayhorn (conocido también como "U.M.M.G.").[29] En este ejemplo se incluye una cadencia engañosa rara, que llega a un acorde de I grado con un acorde de V grado una 3ª mayor más grave.[30] El **ejemplo 14-72** muestra que A7/D♭, el primer acorde del **ejemplo 14-71**, no es más que un acorde de A7 con cifrado raro, con D♭ en el bajo (D♭ es la versión enarmónica de C♯, la 3ª de A7). A, la fundamental del acorde de V grado, queda una 3ª mayor por debajo de D♭, la fundamental del acorde de I grado. D♭ (versión enarmónica de C♯) es la nota en común que ayuda a suavizar la progresión. Exploraremos las notas en común un poco más adelante en este mismo capítulo.

Ejemplo 14-71



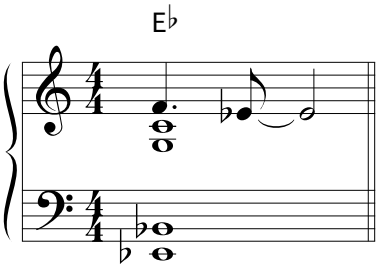
Ejemplo 14-72



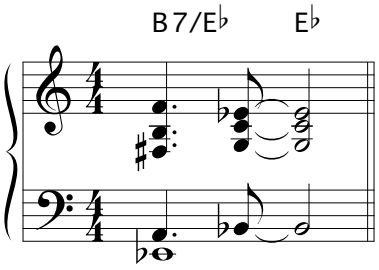
[29] Joe Henderson, *Lush Life*, Verve, 1992.

[30] Atención, no pianistas: Está bien tocar la nota más aguda de la clave de Fa con la mano derecha.

Ejemplo 14-73

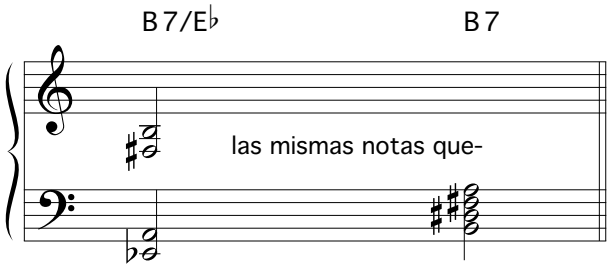


Ejemplo 14-74



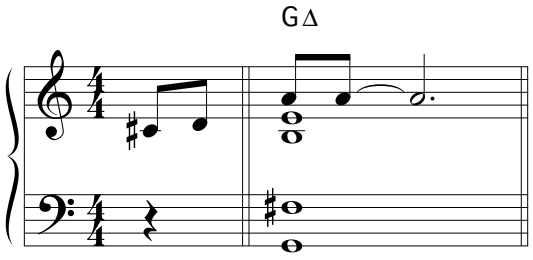
El llegar a un acorde de I grado desde un acorde de V grado una 3ª mayor más grave tal como lo hizo Billy Strayhorn en "U.M.M.G." funciona muy bien si la melodía está en la 9ª del acorde de primer grado. Toca el **ejemplo 14-73** y escucha el primer compás de "Star Eyes" de Don Raye y Gene DePaul. El **ejemplo 14-74** rearmoniza el primer compás llegando al acorde de E♭Δ con B7, el acorde de V grado una 3ª mayor debajo de E♭. El **ejemplo 14-75** muestra que las cuatro notas más graves vienen a ser un acorde de B7 dispuesto de otra manera, con E♭, la versión enarmónica de D♯. La nota melódica F se convierte en la ♯11 de B7.

Ejemplo 14-75

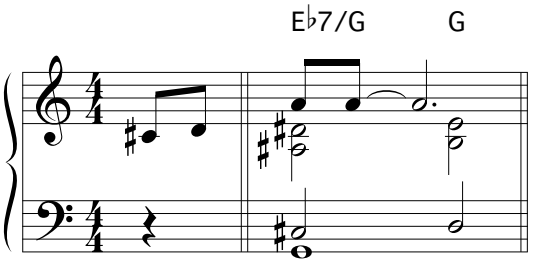


Toca el **ejemplo 14-76** y escucha el primer compás de "But Beautiful" de Jimmy Van Heusen. El **ejemplo 14-77** rearmoniza el primer compás, llegando al acorde de GΔ con E♭7, el acorde de V grado una 3ª mayor por debajo de G. El **ejemplo 14-78** muestra que las cuatro notas más graves vienen a ser un acorde de E♭7 dispuesto de otra manera, en versión enarmónica.

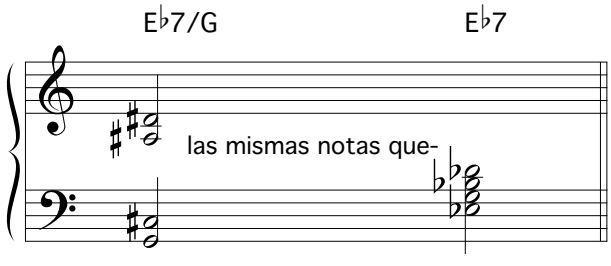
Ejemplo 14-76



Ejemplo 14-77



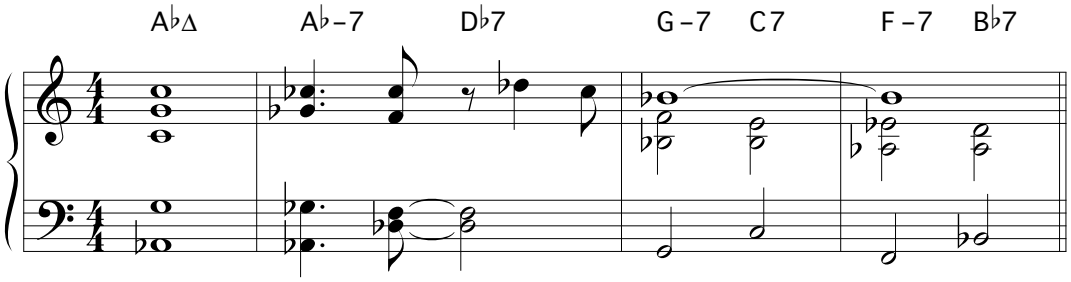
Ejemplo 14-78



Convertir una cadencia engañosa en verdadera

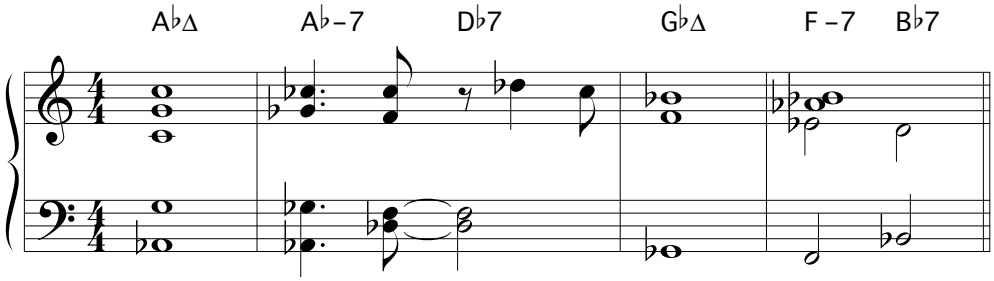
Se logra una rearmonización sorpresiva tomando una cadencia engañosa conocida y resolviéndola una 5ª hacia abajo, donde no se espera que vaya. De esta manera se trata de una cadencia verdadera. Toca el **ejemplo 14-79**, los compases 5 a 8 de "I Remember You" de Victor Schertzinger. La progresión de A♭-7, D♭7 no se resuelve hacia abajo en una 5ª hacia un acorde de G♭ a manera de una cadencia verdadera, sino que se resuelve cromáticamente hacia abajo a G-7, C. Mulgrew Miller[31] llevó inesperadamente la progresión de A♭-7, D♭7 a G♭Δ, creando una progresión de II-V-I, como se ve en el **ejemplo 14-80**. El convertir una cadencia engañosa en verdadera funciona solamente en los temas más conocidos; de otra manera no se produce la sorpresa.

Ejemplo 14-79



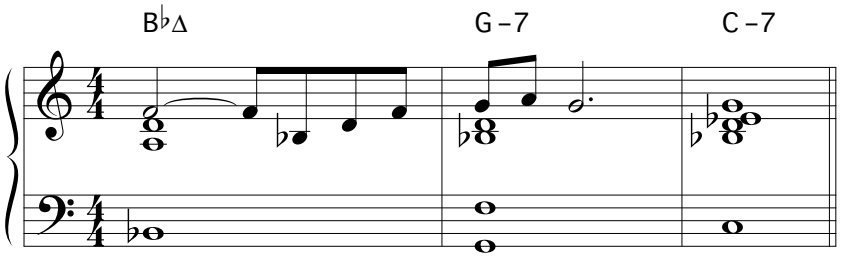
Ejemplo 14-80

Se han simplificado las voces de piano de Mulgrew Miller



[31] Mulgrew Miller, *Wingspan*, Landmark, 1987.

Ejemplo 14-81

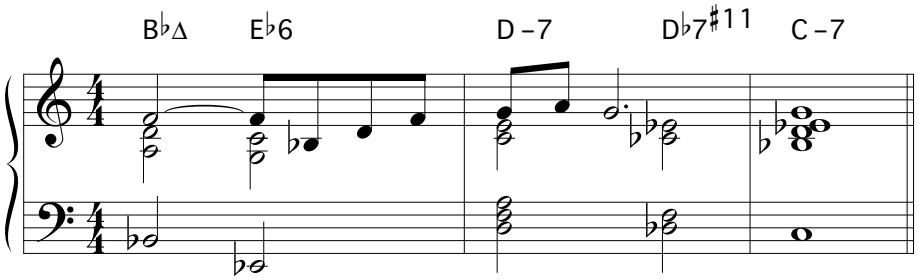


Acercamiento cromático

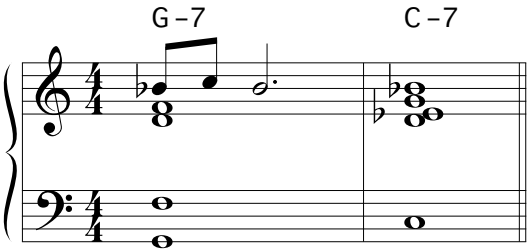
El término *acercamiento cromático* se utiliza para referirse al proceso de anteponer a un acorde otro acorde un semitono más agudo o más grave. El acorde antepuesto podría ser de misma calidad del acorde al que va llegando (B-7, C-7) o bien de otra calidad (B♭alt, C-7). El **ejemplo 14-81** muestra los tres primeros compases de "My Foolish Heart" de Victor Young. El **ejemplo 14-82** muestra la rearmonización de Bobby Hutcherson (con McCoy Tyner al piano), con un acorde de D♭7♯11 que se acerca cromáticamente a C-7.[32] En los compases 6 a 7 de "My Foolish Heart" (**ejemplo 14-83**), Bobby y McCoy hacen eco al mismo acercamiento cromático de D♭7♯11 a C-7 (**ejemplo 14-84**). Y en los compases 15 1 16 (**ejemplo 14-85**), Bobby y McCoy tocan G♭7♯11 para llegar a F7 (**ejemplo 14-86**).

Ejemplo 14-82

Se han simplificado las voces de piano de McCoy Tyner

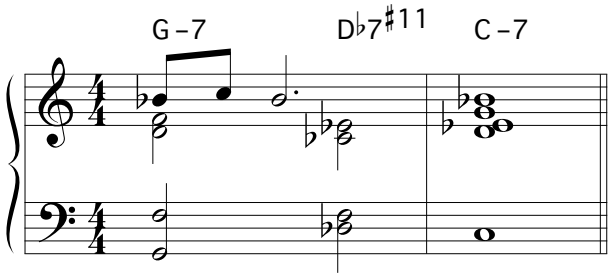


Ejemplo 14-83

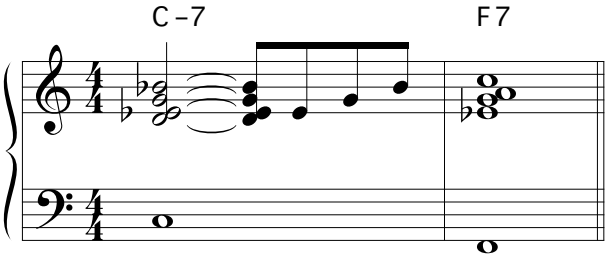


Ejemplo 14-84

Se han simplificado las voces de piano de McCoy Tyner

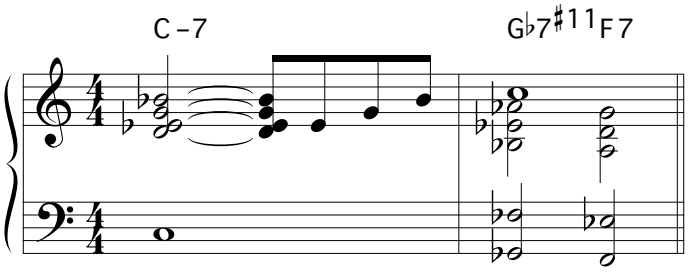


Ejemplo 14-85



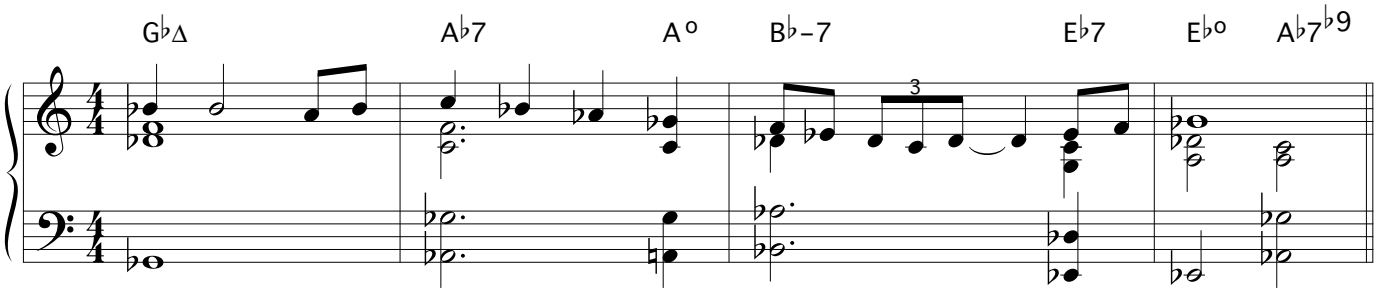
Ejemplo 14-86

Se han simplificado las voces de piano de McCoy Tyner



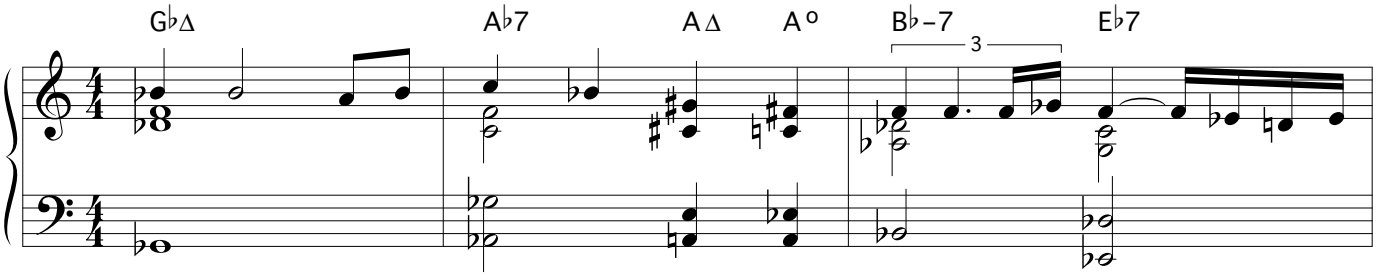
[32] Bobby Hutcherson, *Solo/Quartet*, Fantasy, 1981.

Ejemplo 14-87



Ejemplo 14-88

Se han simplificado las voces de piano de Cedar Walton

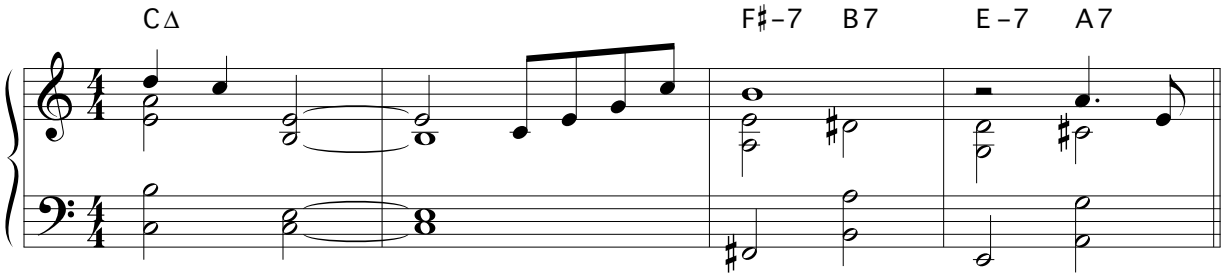


Se puede utilizar más de un acorde en un acercamiento cromático. El **ejemplo 14-87** muestra los compases 13 a 16 de "All The Way" de Jimmy Van Heusen. Toca el **ejemplo 14-88** y escucha la manera de que Woody Shaw (con Cedar Walton al piano) conecta A♭ y B♭-7 con AΔ y A°, acordes que son un semitono más graves que B♭-7.[33] Escucha también una hermosa frase que toca Woody sobre los acordes de acercamiento cromático (Asus, A7 A♭7, A♭7♭9 del último compás.

El **ejemplo 14-89** muestra los compases 17 a 20 de "You're My Everything" de Harry Warren. Toca el **ejemplo 14-90** y escucha la manera de que Freddie Hubbard (con Herbie Hancock al piano) llegan a E-7 con G♭7♯11 y F♯7♯11.[34] El **ejemplo 14-91** muestra los compases 15 a 18 del mismo tema. Toca el **ejemplo 14-92** y escucha la manera de que Freddie y Herbie llegan a G-7 con A♭7. Fíjate también en la sustitución de F-Δ con B♭7♯11; estos dos acordes son esencialmente los mismos, pues los dos provienen de la misma tonalidad, o sea de F menor melódica.

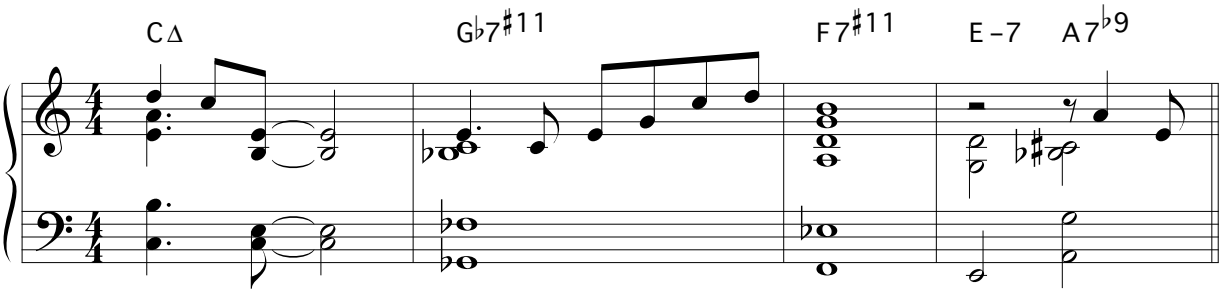
[33] Woody Shaw, *Setting Standards*, Muse, 1983.
[34] Freddie Hubbard, *Hub Tones*, Blue Note, 1962.

Ejemplo 14-89

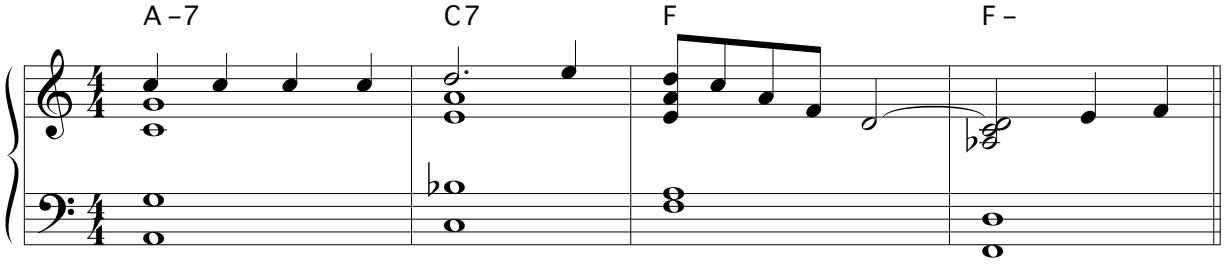


Ejemplo 14-90

Se han simplificado las voces de piano de Herbie Hancock

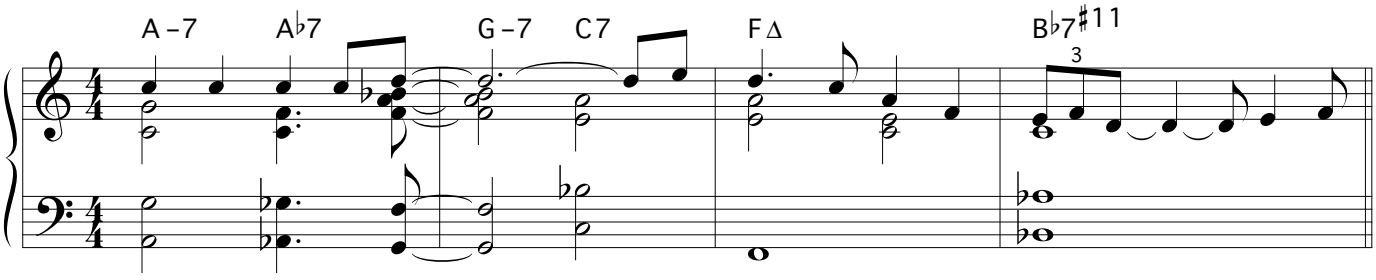


Ejemplo 14-91



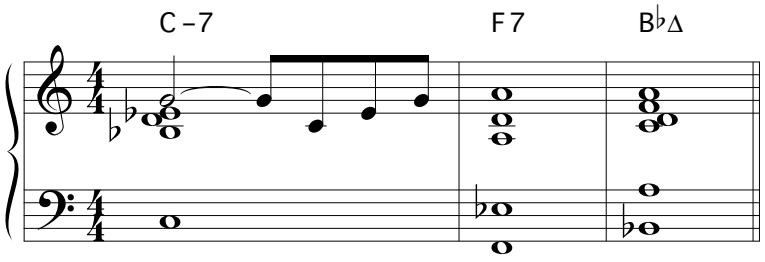
Ejemplo 14-92

Se han simplificado las voces de piano de Herbie Hancock



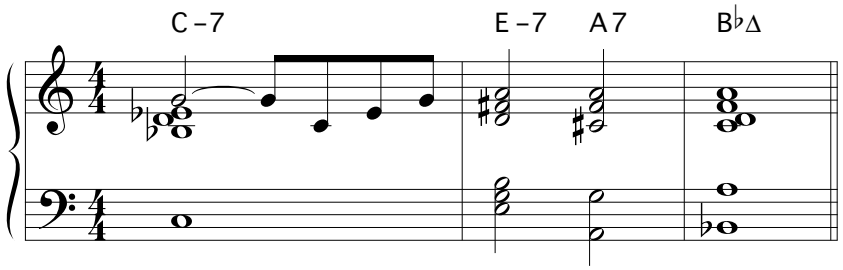
También se puede tocar una progresión de II-V como acercamiento cromático. El **ejemplo 14-93** muestra los compases 3 a 5 de "My Foolish Heart" de Victor Young. Bobby Hutcherson y McCoy Tyner llegan a B♭Δ con una progresión de II-V de E-7, A7 (**ejemplo 14-94**)[35]. El **ejemplo 14-95** muestra los compases 7 a 8 de "Have You Met Miss Jones" de Richard Rogers. Toca el **ejemplo 14-96** y escucha la manera de que Kenny Garrett (con Mulgrew Miller al piano) llegan a G-7, C7 con A♭-7, D♭7.[36] El **ejemplo 14-97** muestra los cambios en los cuatro últimos compases de "Stella by Starlight" de Victor Young. Muchos músicos prefieren llegar a la progresión de II-V de Cø, F7 de "Stella" con una progresión de II-V de acercamiento cromático (C♯-7, F♯7), como se ve en el **ejemplo 14-98.**

Ejemplo 14-93

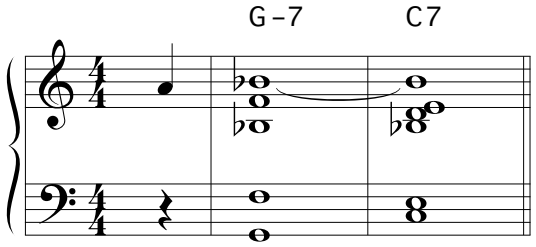


Ejemplo 14-94

Se han simplificado las voces de piano de McCoy Tyner

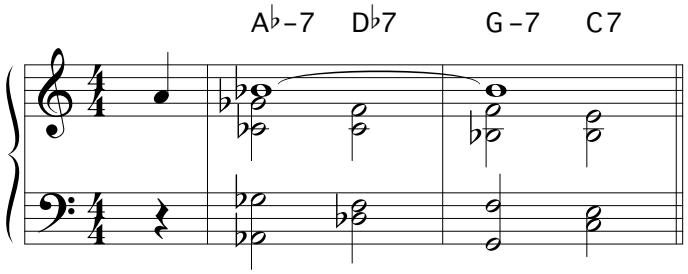


Ejemplo 14-95



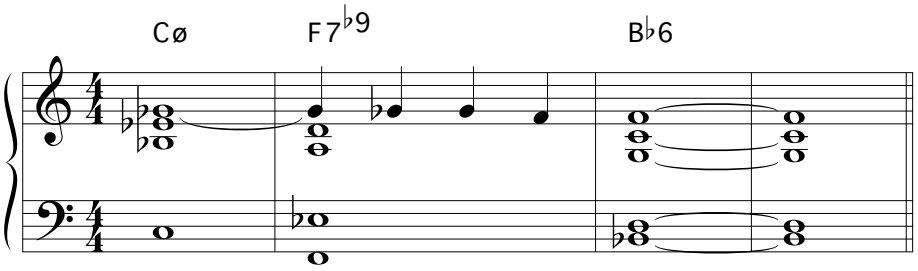
Ejemplo 14-96

Se han simplificado las voces de piano de Mulgrew Miller

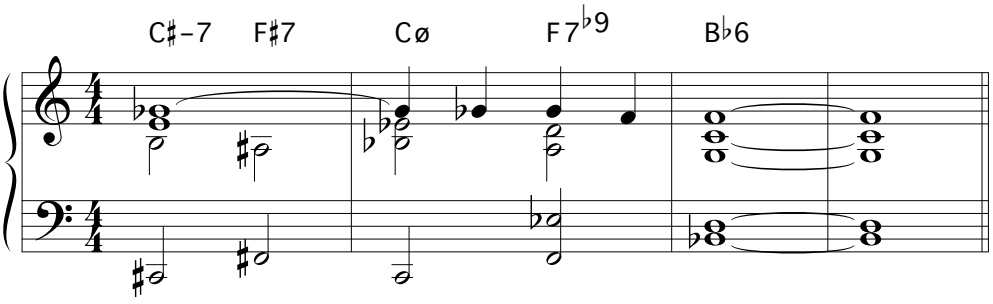


[35] Bobby Hutcherson, *Solo/Quartet*, Fantasy, 1981.
[36] Kenny Garrett, *Introducing Kenny Garrett,* Criss Cross, 1984.

Ejemplo 14-97

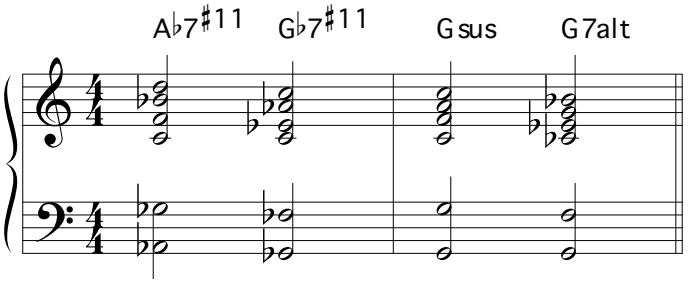


Ejemplo 14-98



Ejemplo 14-99

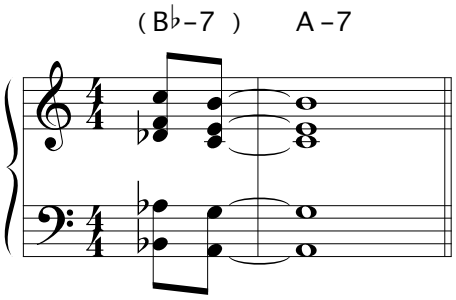
Se han simplificado las voces de piano de Benny Green



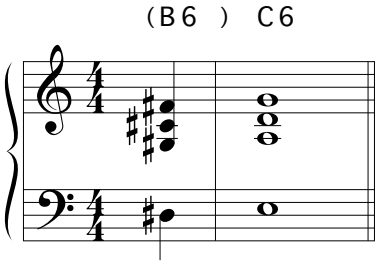
También se puede llegar a un acorde cromáticamente con dos acordes, uno de un semitono más agudo y otro un semitono más grave. Toca el **ejemplo 14-99** y oirás la manera de que Ralph Moore (con Benny Green al piano) llega a Gsus con A♭7♯11 (un semitono por encima de Gsus) y con G♭7♯11 (un semitono por debajo de Gsus) en la versión de Ralph de "Bewitched, Bothered, And Bewildered"[37] de Richard Rodgers.

Atención, pianistas y guitarristas: muchas veces se puede "deslizar" hacia un acorde desde un semitono más agudo o más grave, como oirás al tocar los **ejemplos 14-100** y **14-101**. Al estar acompañando hay que escuchar con cuidado al hacer esto, para no desentonar con el solista.

Ejemplo 14-100

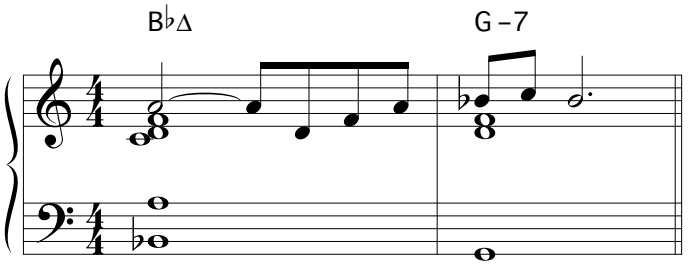


Ejemplo 14-101



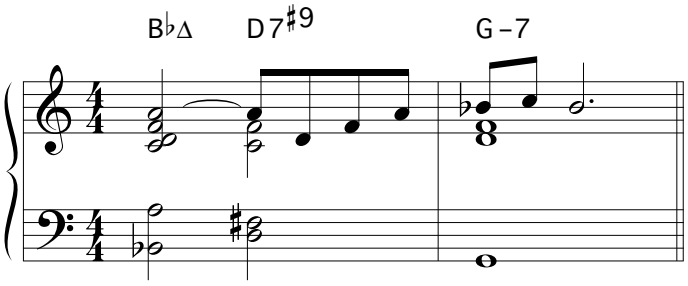
[37] Ralph Moore, *Round Trip*, Reservoir, 1985.

Ejemplo 14-102



Ejemplo 14-103

Se han simplificado las voces de piano de McCoy Tyner



Anticipando un acorde con su acorde de V grado

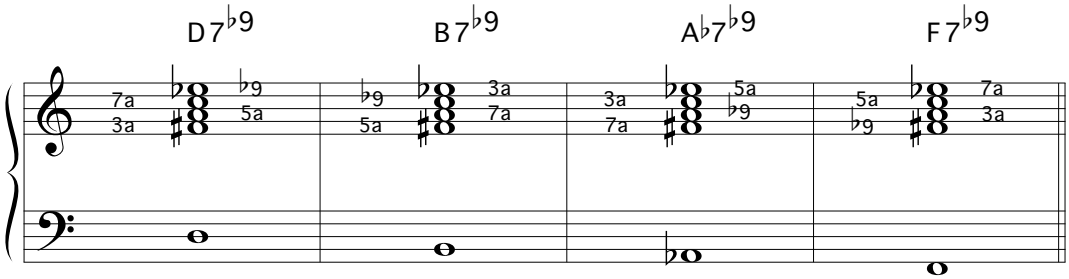
Una manera de acercarse a un acorde es por medio de su acorde de V grado. Por ejemplo, se puede llegar a cualquier acorde de G—GΔ, G7, G-7, Gsus, etc.—con un acorde de D7. el **ejemplo 14-102** muestra los compases 5 y 6 de "My Foolish Heart" de Victor Young. Toca el **ejemplo 14-103** y escucha la manera de que Bobby Hutcherson (y McCoy Tyner) llegan a G-7 con un acorde de D7♯9.[38]

Utilizando el acorde disminuido

En el capítulo 3 explicamos que los acordes disminuidos suelen funcionar como acordes de V7♭9 disfrazados, ya que las cuatro notas de un acorde de 7ª disminuida son la 3ª, la 5ª, la 7ª y la ♭9 de un acorde de V7♭9. Ya que todo lo que abarca la armonía de la escala disminuida se repite al intervalo de la 3ª menor, un acorde disminuido puede funcionar como cualquiera de cuatro acordes distintos de V7♭9 disfrazados y se pueden resolver en cualquiera de los cuatro sentidos distintos. Pongamos por ejemplo F♯º (**ejemplo 14-104**).

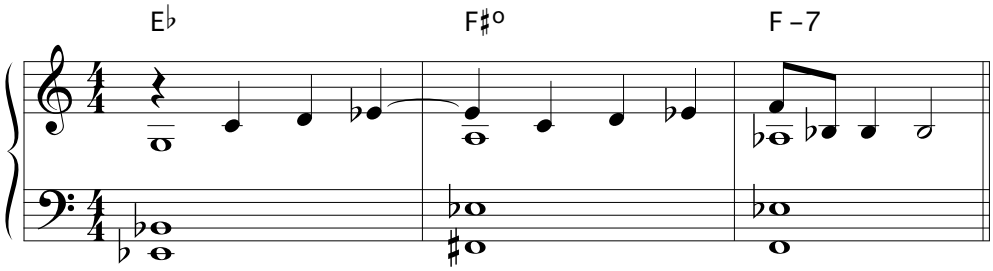
- F♯º es la 3ª, la 5ª, la 7ª y la ♭9 de D7♭9, que se suele resolver una 5ª hacia abajo a un acorde de G.
- F♯º es la 5ª, la 7ª, la ♭9 y la 3ª de B7♭9, que se suele resolver una 5ª hacia abajo a un acorde de E.
- F♯º es la 7ª, la ♭9, la 3ª y la 5ª de A♭7♭9 (versión enarmónica de G♯7♭9), que se suele resolver una 5ª hacia abajo a un acorde de D♭.
- F♯º es la ♭9, la 3ª, la 5ª y la 7ª de F7♭9, que se suele resolver una 5ª hacia abajo a un acorde de B♭.

Ejemplo 14-104



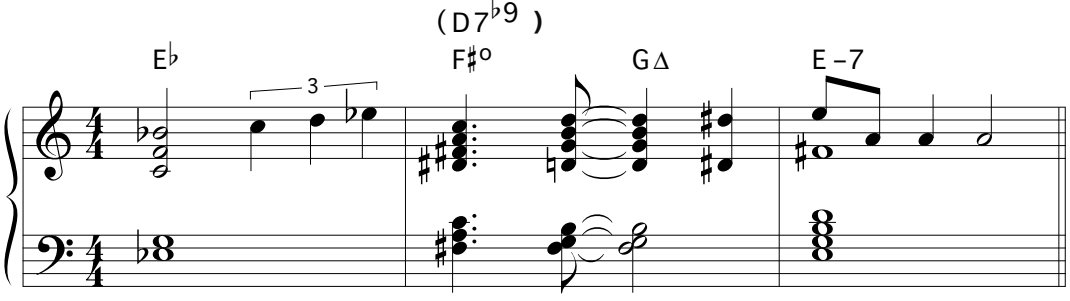
[38] Bobby Hutcherson, *Solo/Quartet*, Fantasy, 1981.

Ejemplo 14-105



Ejemplo 14-106

Se han simplificado las voces de piano de Donald Brown



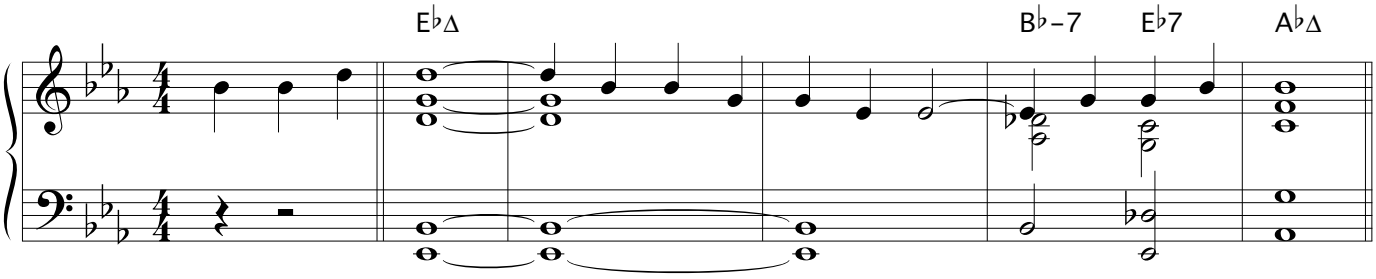
Donald Brown se valió de esta idea para modular (cambiar) inesperadamente a otra tonalidad en su maravillosa versión de "Embraceable You" de George Gershwin.[39] El **ejemplo 14-105** muestra la melodía y los acordes originales de Gershwin en los tres primeros compases del tema en E♭. "Embraceable You" se suele tocar o en E♭ o en G y el uso artístico del acorde de F♯° en el segundo compás le permitió modular de E♭ a G en los dos primeros compases del tema. Las notas del acorde de F♯° del segundo compás son la 3ª, la 5ª, la 7ª y la ♭9 de un acorde de D7♭9, como vimos en el **ejemplo 14-104**. D7♭9 se suele resolver a GΔ, que es exactamente lo que hace Donald en el **ejemplo 14-106**. No contento con tocar "Embraceable You" en solamente dos tonalidades (G y E♭), Donald toca luego E-7, el acorde de II grado de D mayor, en el tercer compás.

[39] Donald Brown, *Sources Of Inspiration*, Muse, 1989. Una de las mejores grabaciones de los años 80.

Cambiando la melodía

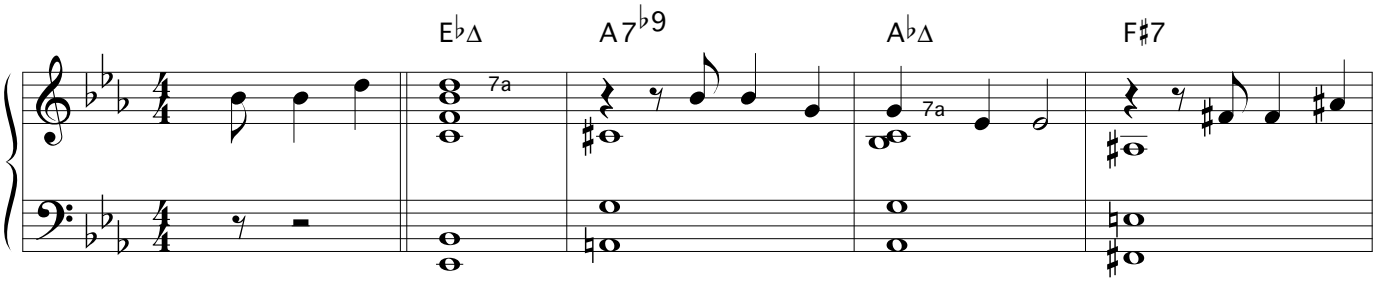
Si se te ocurre un acorde o progresión chévere pero la melodía no le va, *cambia la melodía*. El **ejemplo 14-107** muestra los cinco primeros compases de "Without A Song" de Vincent Youmans. Joe Henderson (con Kenny Barron al piano) rearmoniza estos cinco compases[40] pasando por las tonalidades de E♭Δ, A♭Δ y BΔ, como se ve en el **ejemplo 14-108**. Como la nota melódica G del compás original de B♭-7, E♭7 no funciona con el nuevo acorde de F♯7, Joe cambia la nota melódica a F♯. Notarás también que en cada acorde de 7ª mayor, la nota melódica es la 7ª mayor—la nota en común que todo lo conecta. Hablaremos de notas en común más adelante.

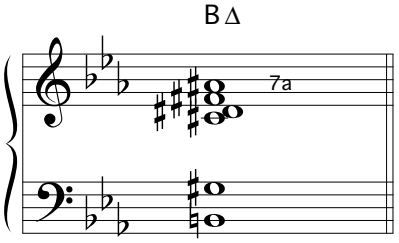
Ejemplo 14-107



Ejemplo 14-108

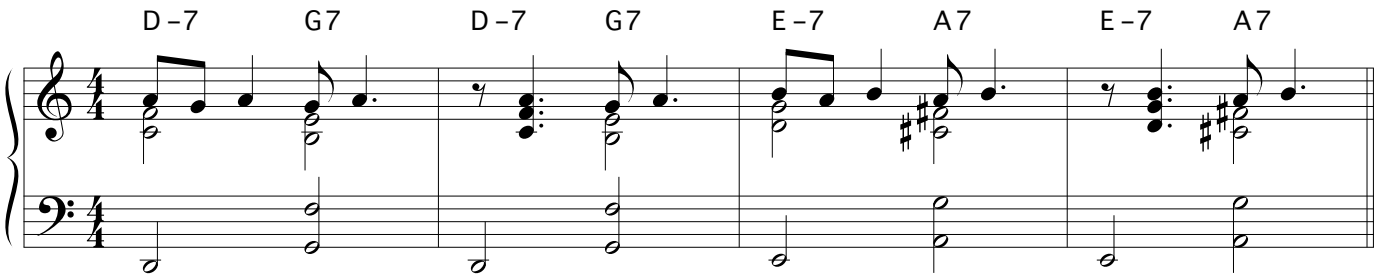
Se han simplificado las voces de piano de Kenny Barron





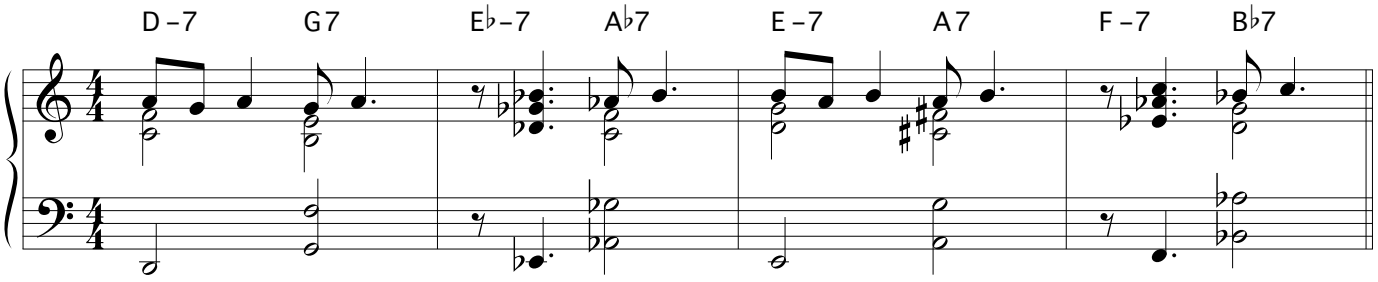
[40] Joe Henderson, *The Kicker*, Milestone, 1967.

Ejemplo 14-109



Ejemplo 14-110

Se han simplificado las voces de piano de McCoy Tyner



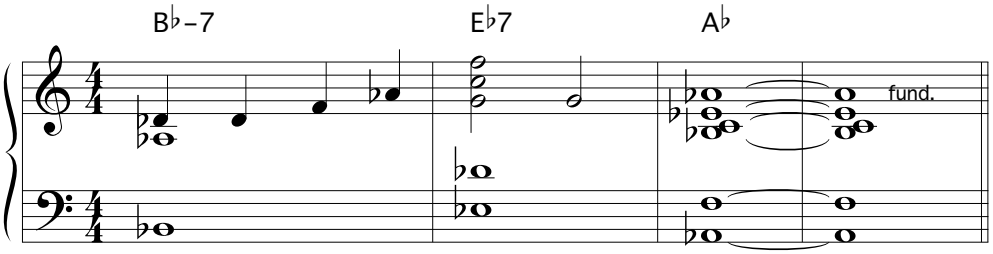
El **ejemplo 14-109** muestra los compases 25 a 28 de "Satin Doll" de Duke Ellington. McCoy Tyner rearmonizó estos cuatro compases con progresiones de II-V que ascienden cromáticamente.[41] La melodía original de Duke no pegaría bien con estos nuevos cambios, entonces McCoy ascendió cromáticamente la melodía y los acordes (**ejemplo 14-110**), cambiando la melodía para ajustarse a los nuevos acordes.

[41] McCoy Tyner, *Double Trios,* Denon, 1986.

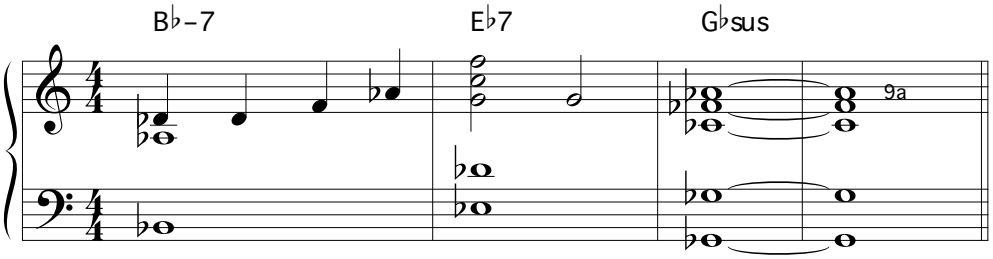
Cambiando el acorde

A veces la nota melódica de un acorde suena muy sosa—por ejemplo si es la fundamental o la tónica del acorde. El cambiar el acorde original, manteniendo la nota melódica, puede infundirle vida a una nota moribunda. Toca el **ejemplo 14-111**, los cuatro últimos compases de "All The Things You Are" de Jerome Kern. La última nota melódica es A♭, la fundamental del acorde de A♭. Ahora toca el **ejemplo 14-112** y escucha la manera de que G♭sus reemplaza A♭. G♭sus no es solamente más interesante que A♭ (sobre todo como el acorde final del tema) sino que ahora la nota melódica A♭ es la 9ª del acorde de B♭sus, una nota mucho más interesante que cuando era la fundamental de A♭Δ.

Ejemplo 14-111

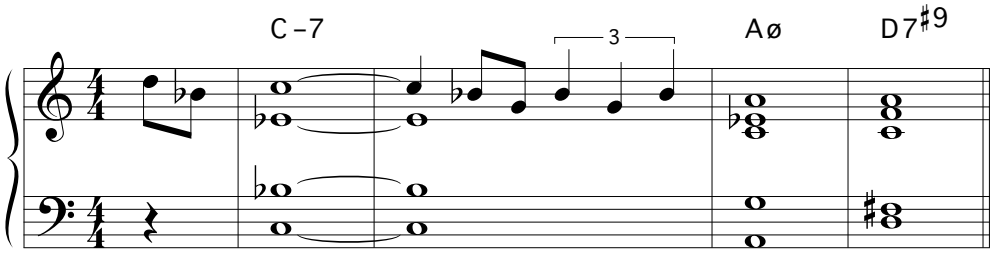


Ejemplo 14-112



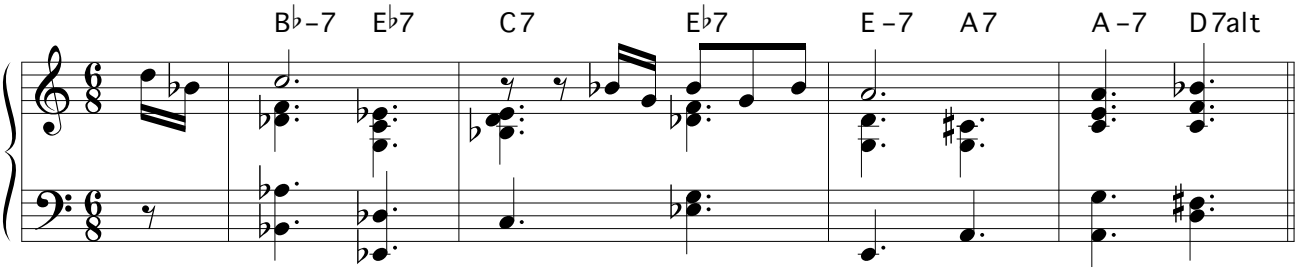
El **ejemplo 14-113** muestra los compases 5 a 8 de "Summertime" de George Gershwin. La nota melódica, C, es la fundamental del acorde de C-7. Ahora toca el **ejemplo 14-114**, la hermosa versión de vals de Freddie Hubbard de "Summertime" (con Tommy Flanagan al piano).[42] Freddie comienza con una progresión de II-V (B♭-7, E♭7), que cambia C, la nota melódica, a la 9ª de B♭-7 y la 13ª de E♭7. EL uso de Freddie del acorde de E-7 cambia la nota melódica, A, de la fundamental del acorde original de Aø a la 11ª de E-7, que resulta una nota mucho más bella.

Ejemplo 14-113



Ejemplo 14-114

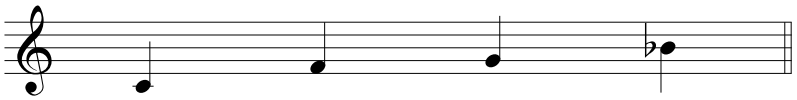
Se han simplificado las voces de piano de Tommy Flanagan



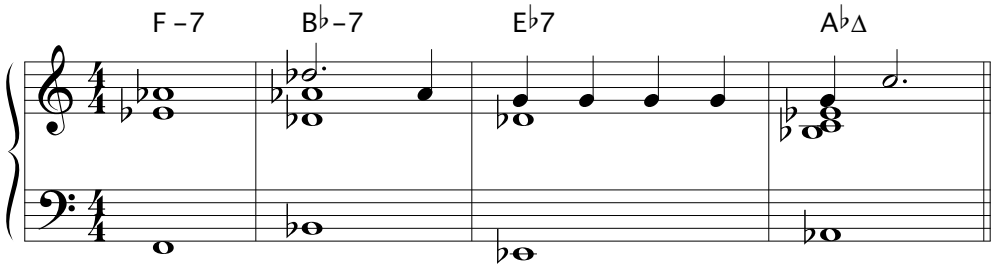
[42] Freddie Hubbard, *The Artistry of Freddie Hubbard*, MCA/Impulse, 1963.

Ejemplo 14-115

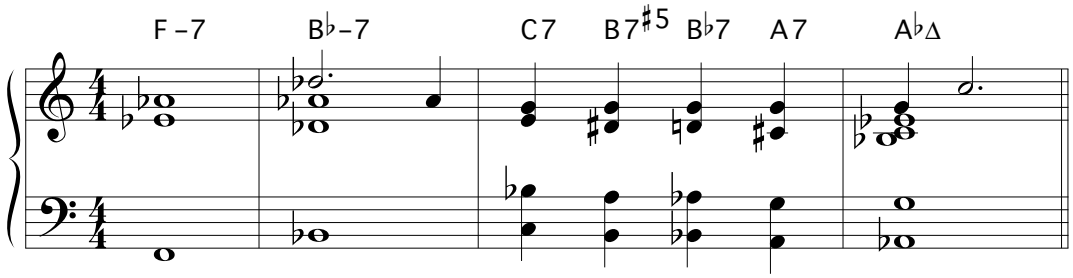
C, F, G, y B♭ - las notas en común con C7 y A♭Δ



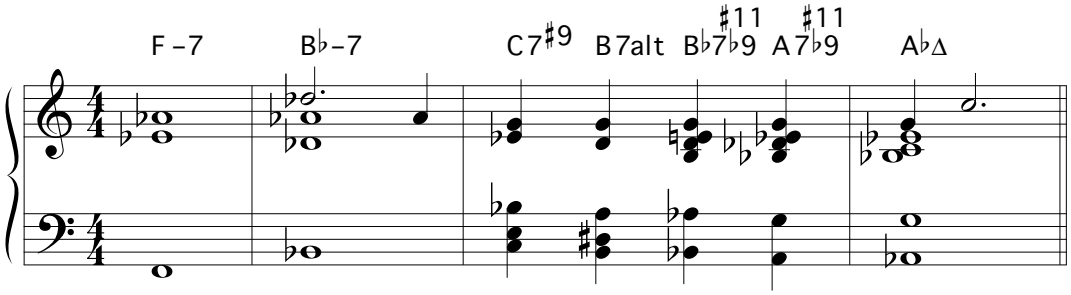
Ejemplo 14-116



Ejemplo 14-117



Ejemplo 14-118

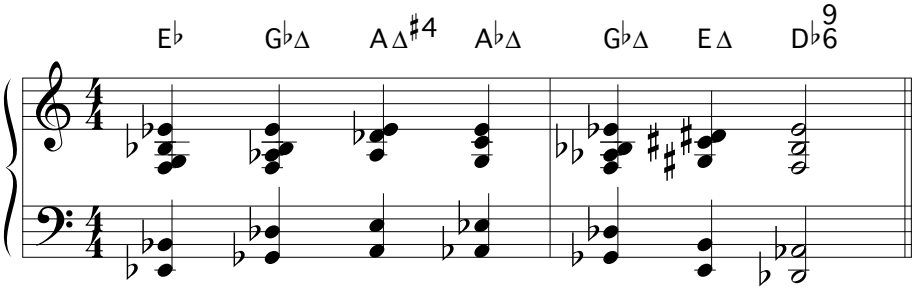


Notas en común

Las notas que se encuentran en acordes o escalas consecutivos se llaman *notas en común*. Por ejemplo las escalas de C7 y A♭Δ tienen cuatro notas en común: C, F, G y B♭ (**ejemplo 14-115**). Cuando se repite una nota melódica, puede tener un efecto hermoso el armonizar cada ocurrencia de la nota con un acorde distinto, mientras la nota sea común a la escala de cada nuevo acorde. Toca el **ejemplo 14-116**, los cuatro primeros compases de "All The Things You Are" de Jerome Kern. Las cuatro ocurrencias seguidas de G en el acorde de E♭7 ofrecen una gran oportunidad para tocar cuatro acordes que tengan G como nota en común. Toca el **ejemplo 14-117** y escucha los cuatro acordes de V grado que descienden cromáticamente, reemplazando E♭7. G, la nota melódica, es la 5ª de C7, la ♯5 de B7♯5, la 13ª de B♭7 y la 7ª de A7. Al tocar cuatro acordes de V grado seguidos se abre una infinidad de posibilidades armónicas, pues se pueden alterar los acordes de V grado de muchísimas formas. Toca el **ejemplo 14-118** para oir algunas de estas posibilidades.

Toca el **ejemplo 14-119** y escucha lo que tocó McCoy Tyner en la coda de la grabación de John Coltrane de "It's Easy To Remember" de Richard Rodgers.[43] E♭, la nota melódica es común a todos los acordes.[44]

Ejemplo 14-119
Se han simplificado las voces de piano de McCoy Tyner



[43] John Coltrane, *Ballads,* MCA/Impulse, 1961. Este tipo de finalización—con repetición de la última nota melódica sobre una serie de acordes tocados en estilo *rubato*—era bastante común en los primeros días del bebop. Hay un ejemplo estupendo en la primera versión de Bud Powell de "Heart And Soul" de Hoagy Carmichael en *The Complete Bud Powell On Verve,* 1955.

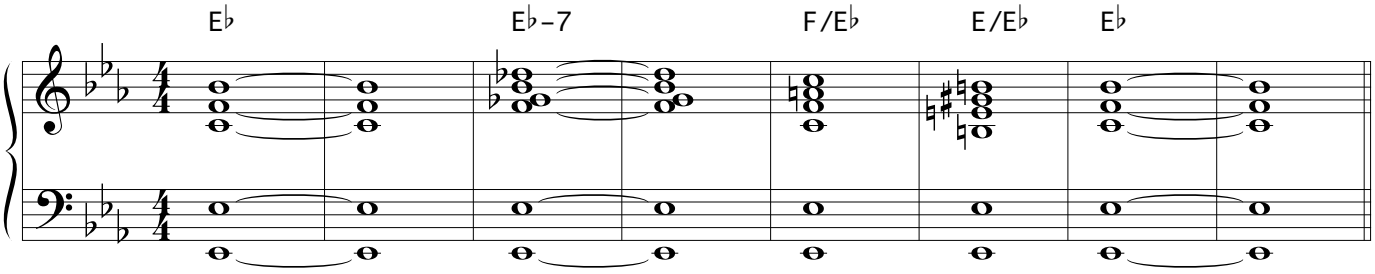
[44] Notarás que la fundamental de los tres primeros acordes asciende en 3ªs menores: de E♭ a G♭ a A. Los dos últimos acordes tocados por McCoy tienen también movimiento contrario de la 3ª menor en el bajo: de E a D♭.

La nota pedal

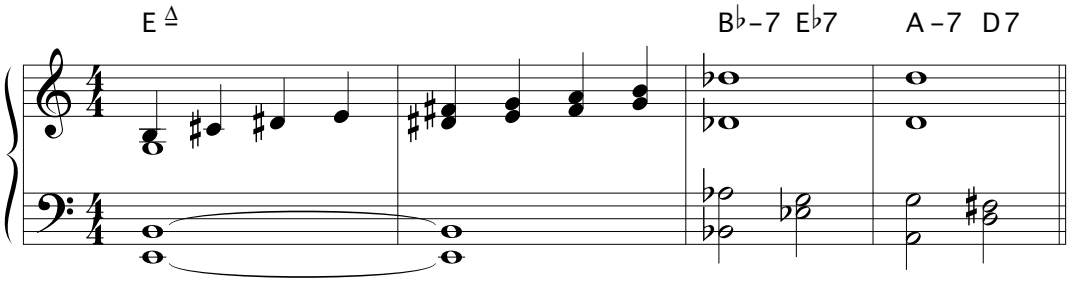
La *nota pedal*, término que se abrevia comúnmente en *pedal*, se refiere al acto de tocar una serie de acordes sobre la misma nota en el bajo. Toca el **ejemplo 14-120** y escucha los acordes tocados sobre un pedal de E♭ en los ocho primeros compases de "Green Dolphin Street" de Bronislau Kaper.

Toca el **ejemplo 14-121**, los compases 13 a 16 de "Spring Is Here" de Richard Rodgers. Ahora toca el **ejemplo 14-122**, la rearmonización de Kenny Barron de estos cuatro compases, utilizando los acordes tocados sobre un pedal de G.[45] Analizaremos la versión de Kenny de "Spring Is Here", tocada enteramente sobre un pedal de G, en el Capítulo 16.

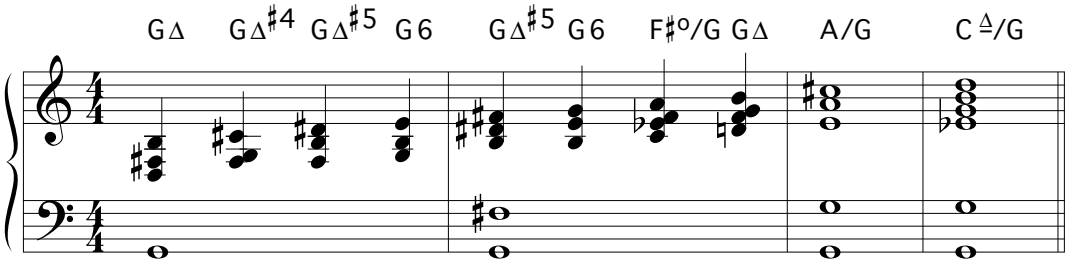
Ejemplo 14-120



Ejemplo 14-121



Ejemplo 14-122

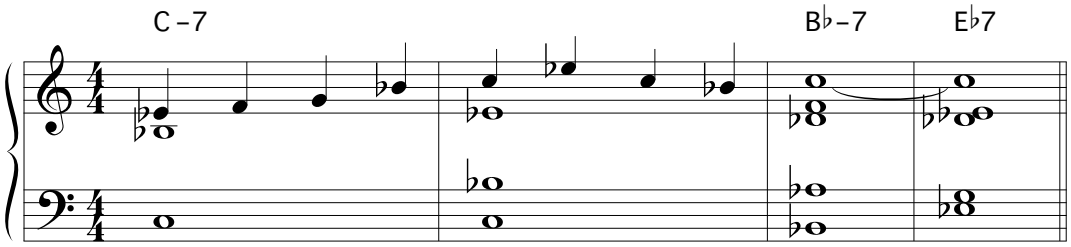


[45] Kenny Barron, *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1990.

Combinando técnicas

Se pueden combinar muchas de las técnicas que hemos tratado hasta aquí al rearmonizar un acorde, una frase o un tema entero. El **ejemplo 14-123** muestra los compases 5 a 8 de "There Will Never Be Another You" de Harry Warren. Toca el **ejemplo 14-124** y escucha una rearmonización que utiliza acordes de barra paralelos, acercamiento cromático (E7♯11 a E♭sus) y rearmonización de acordes *sus* (E♭sus reemplazando B♭-7).

Ejemplo 14-123

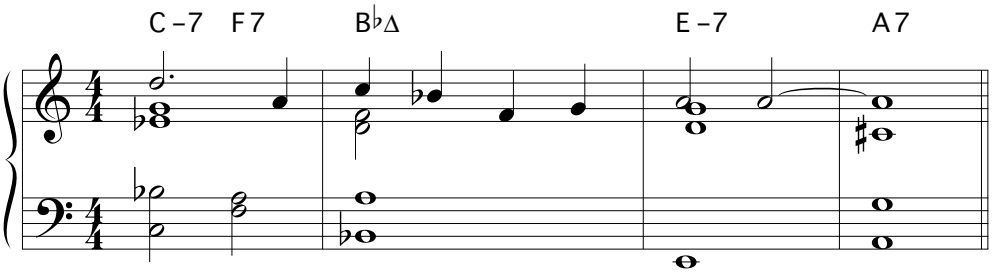


Ejemplo 14-124

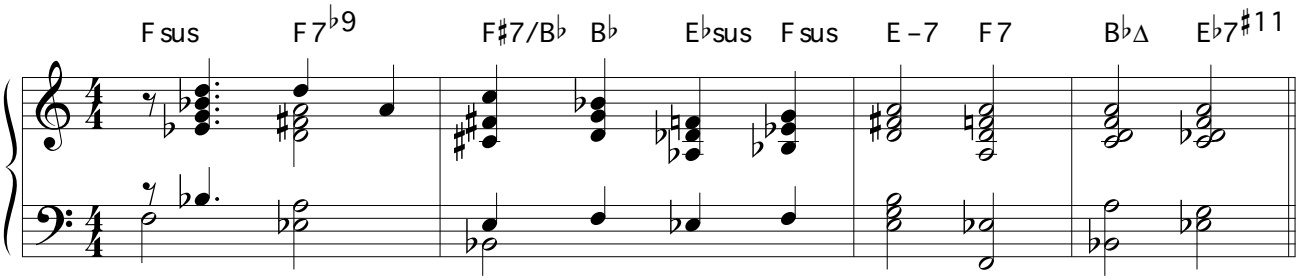
El **ejemplo 14-125** muestra los cuatro últimos compases de "Yesterdays" de Jerome Kern. El **ejemplo 14-126** muestra los mismos cuatro compases rearmonizados con una variedad de técnicas:

- Fsus reemplaza C-7 en el primer compás.
- El acorde de F♯7/B♭ que se utiliza para llegar a B♭ en el segundo compás es el "acorde de V grado una 3ª mayor más grave" que utilizó Billy Strayhorn en "U.M.M.G." (**ejemplo 14-71**).
- El paralelismo (E♭sus, Fsus) se utiliza en el segundo compás.
- El acercamiento cromático (de Fsus a E-7 a F7) se utiliza en el tercer compás.
- El movimiento contrario ocurre entre la melodía y la fundamental entre Fsus a E-7.
- Los dos últimos compases se han rearmonizado con *cambios de Coltrane*, que exploraremos en el próximo capítulo.

Ejemplo 14-125



Ejemplo 14-126



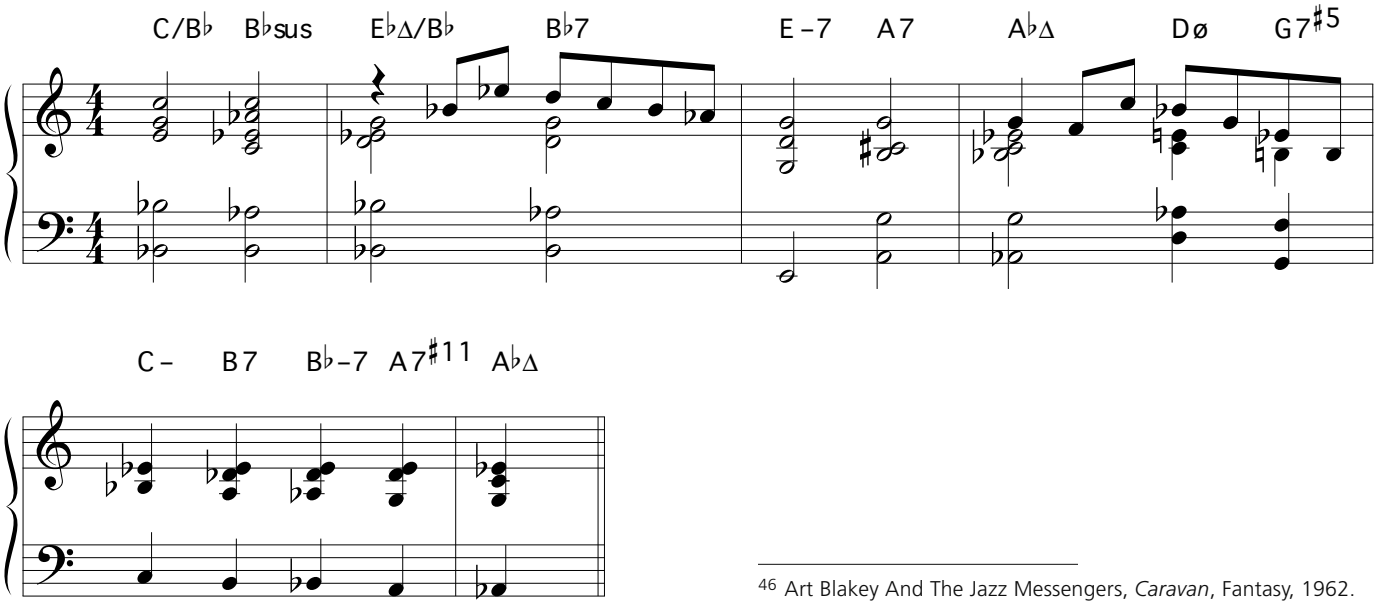
Ejemplo 14-127

El **ejemplo 14-127** muestra los primeros compases de "Skylark" de Hoagy Carmichael, un tema predilecto de los músicos del jazz desde que fue escrito en 1942. toca el **ejemplo 14-128** para oir la versión de Art Blakey and The Jazz Messengers (con Cedar Walton al piano),[46] rearmonizada con una variedad de técnicas:

- Se toca un pedal de B♭ en los dos primeros compases.
- El primer y tercer acorde (C/B♭ y E♭Δ/B♭) son acordes de barra.
- Se toca una rearmonización de acordes *sus* (B♭sus reemplaza F-7) en el primer compás.
- Se Toca un acercamiento cromático a A♭Δ, de II-V (E-7, A7) en el tercer compás.
- Los cinco últimos acordes (con una melodía de nota en común E♭) se arman sobre una línea del bajo que desciende cromáticamente.

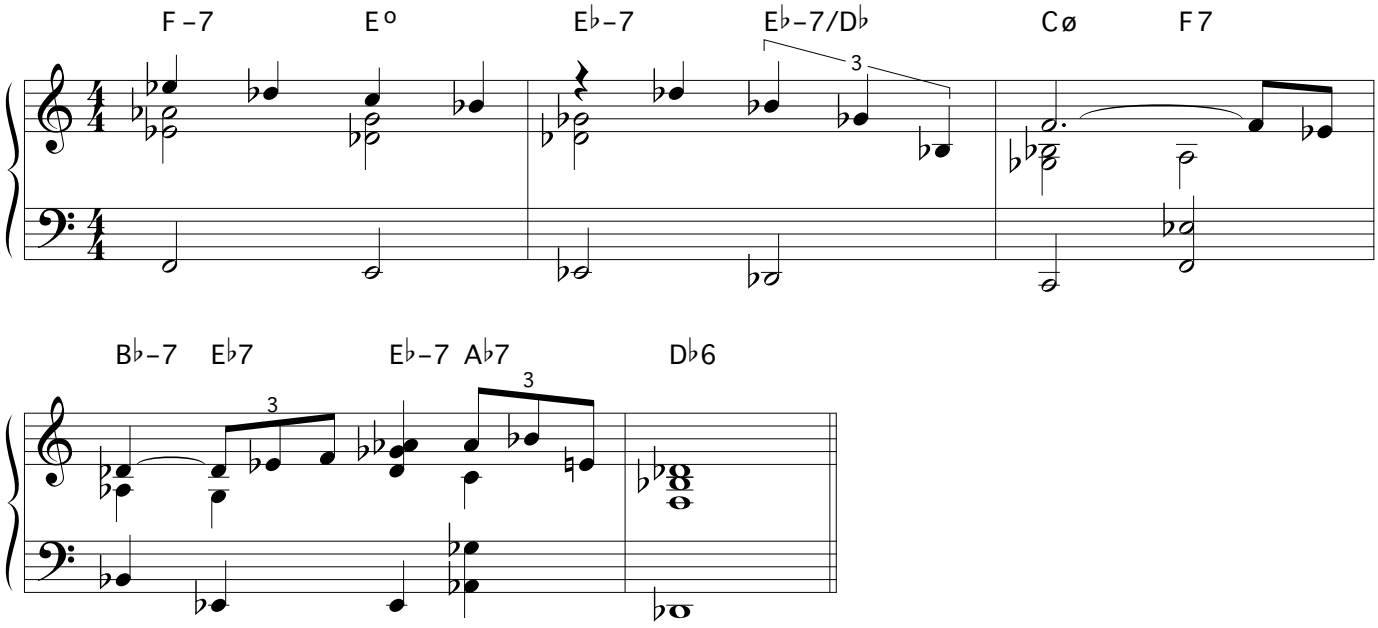
Ejemplo 14-128

Se han simplificado las voces de piano de Cedar Walton



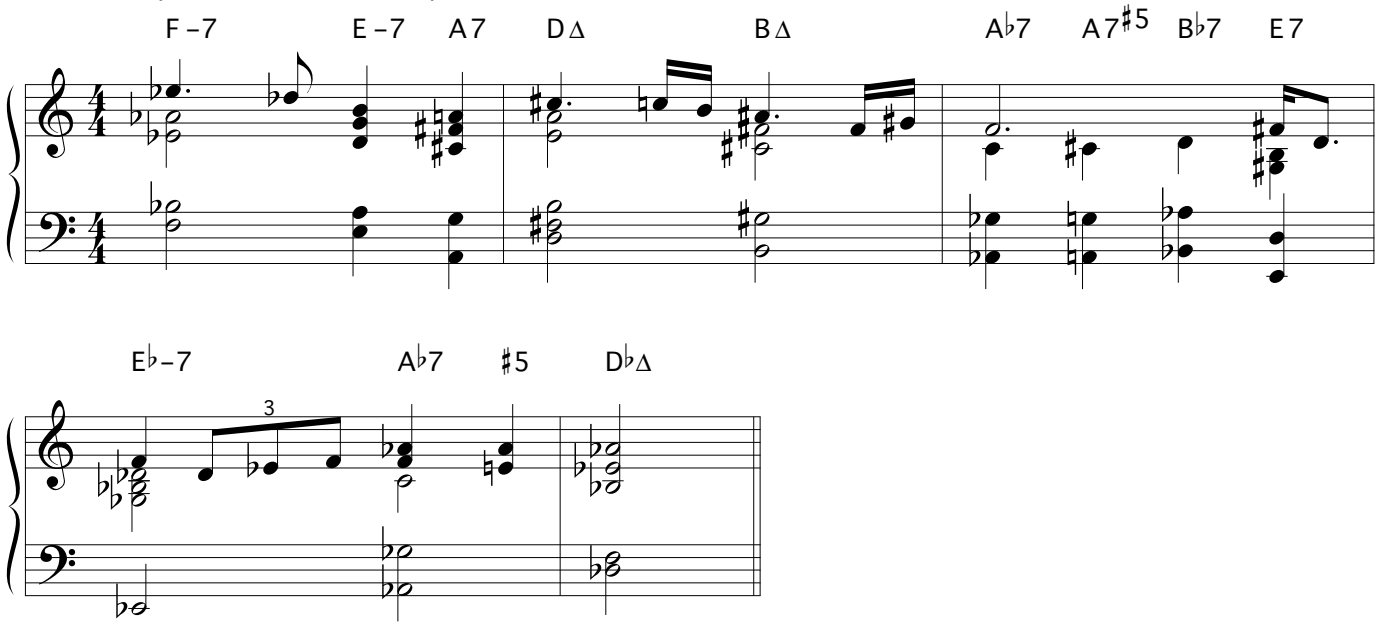
[46] Art Blakey And The Jazz Messengers, *Caravan*, Fantasy, 1962.

Ejemplo 14-129



Ejemplo 14-130

Se han simplificado las voces de piano de Cedar Walton



También a los músicos de jazz les encanta rearmonizar el tema de Johnny Green, "Body And Soul."[47] El **ejemplo 14-129** muestra los cambios originales en los compases 4 a 8. toca el **ejemplo 14-130** y escucha la bella rearmonización de Freddie Hubbard.[48] Después del acorde original de F-7, Freddie (con Cedar Walton al piano) utiliza las siguientes técnicas:

- Freddie y Cedar tocan una progresión de II-V-I hacia una nueva tonalidad (E-7, A7, DΔ) y cambian la melodía para concordar con los nuevos acordes.
- Utilizan el paralelismo (de DΔ a BΔ) en el segundo compás.
- Tocan una línea del bajo que desciende cromáticamente (A♭7, A7♯5, B♭7) hasta por debajo de F, la nota melódica común del tercer compás.
- Siguen B♭7 con E7, el sustituto tritonal, el cual luego llega cromáticamente a E♭-7.

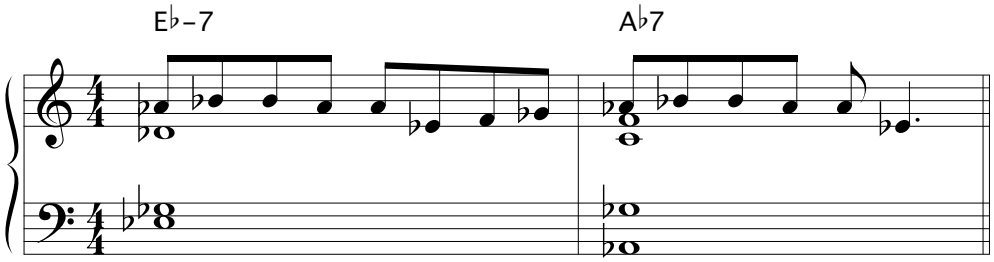
[47] Se analiza la rearmonización de John Coltrane de "Body And Soul" en el Capítulo 16.

[48] Freddie Hubbard, *Here To Stay*, Blue Note, 1962.

El **ejemplo 14-131** muestra los compases 5 a 6 de "All The Way" de Jimmy Van Heusen. Toca el **ejemplo 14-132** y escucha la manera de que Woody Shaw (con el pianista Cedar Walton) utiliza las siguientes técnicas:[49]

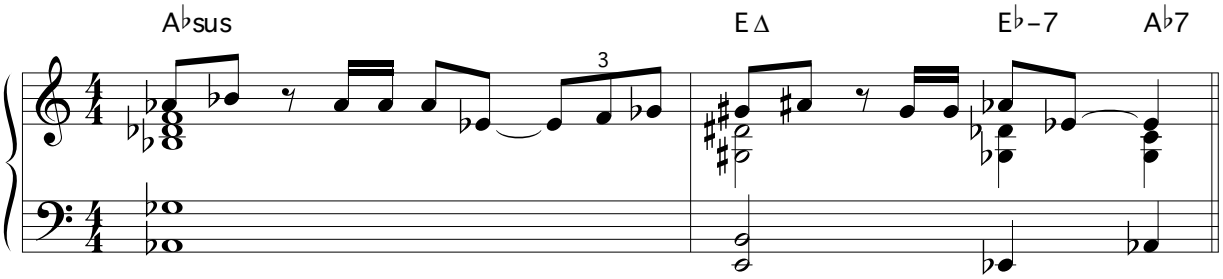
- Woody y Cedar reemplazan E♭-7, A♭7 con A♭sus.
- Modulan abruptamente a E mayor antes de regresar a la progresión original de II-V, E♭-7, A♭7.

Ejemplo 14-131



Ejemplo 14-132

Se han simplificado las voces de piano de Cedar Walton



Estos dos últimos capítulos han cubierto una variedad muy amplia de técnicas de rearmonización. Ahora echemos un vistazo a un tipo de rearmonización inventado en gran parte por John Coltrane, que se denomina cambios de Coltrane.

[49] Woody Shaw, *Setting Standards*, Muse, 1983.

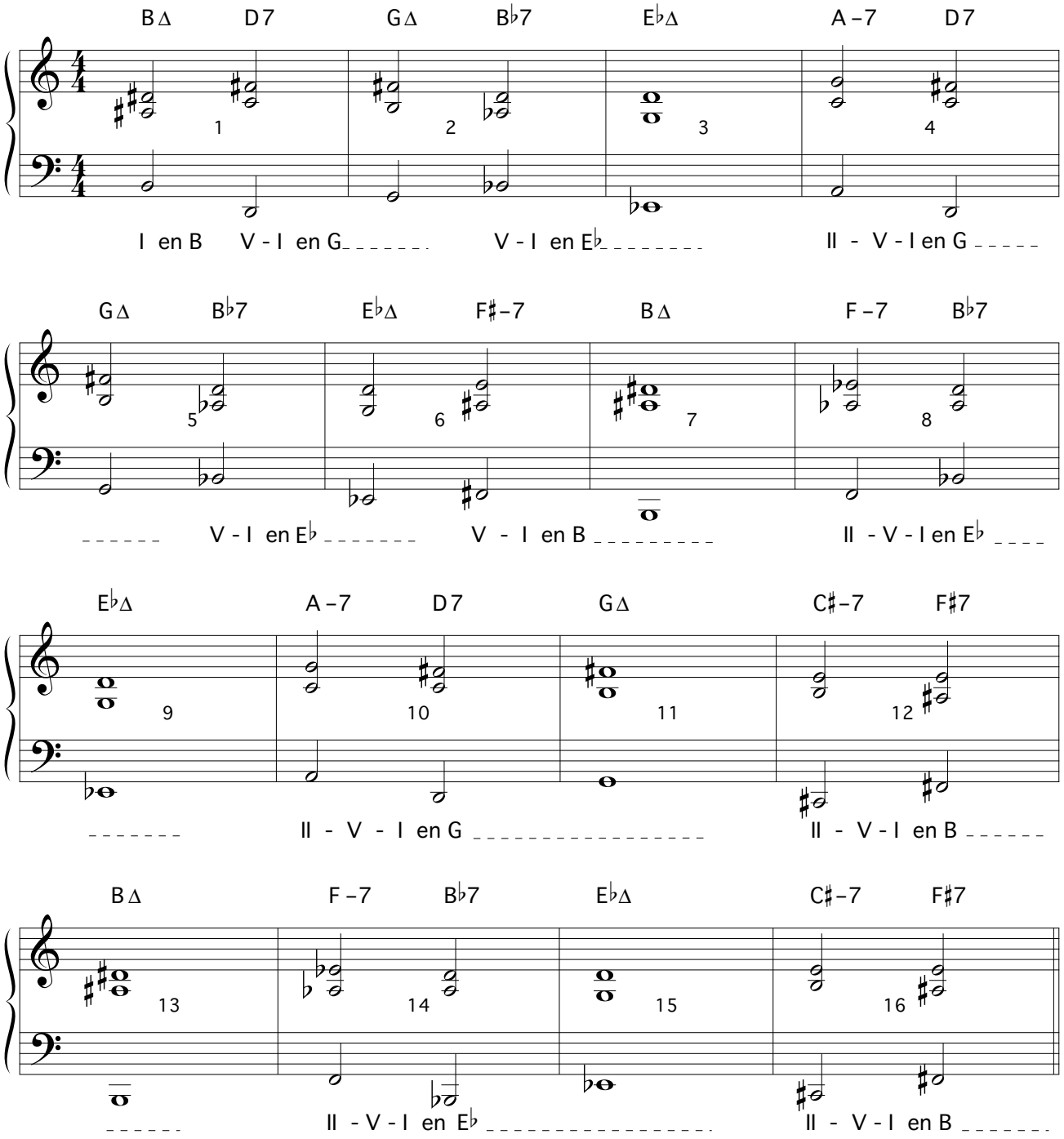
Capítulo Quince
Cambios de Coltrane

- *Los cambios de "Giant Steps"*
- *Una clase de historia*
- *"Countdown" y "Tune Up"*
- *Cambios de Coltrane empleados en los standards*
- *Centros tonales que se mueven en 3as menores*
- *El acorde locrio de V grado de McCoy Tyner*

John Coltrane

©Lee Tanner/ The Jazz Image Todos los derechos reservados

Ejemplo 15-1


B∆ D7 G∆ B♭7 E♭∆ A –7 D7
1 2 3 4
I en B V - I en G V - I en E♭ II - V - I en G
G∆ B♭7 E♭∆ F♯–7 B∆ F –7 B♭7
5 6 7 8
V - I en E♭ V - I en B II - V - I en E♭
E♭∆ A –7 D7 G∆ C♯–7 F♯7
9 10 11 12
II - V - I en G II - V - I en B
B∆ F –7 B♭7 E♭∆ C♯–7 F♯7
13 14 15 16
II - V - I en E♭ II - V - I en B

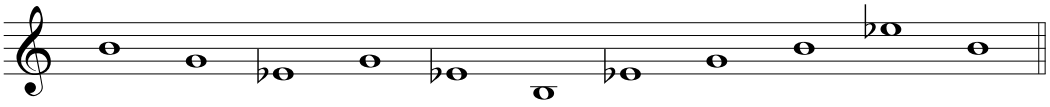
Los cambios de "Giant Steps"

John Coltrane provocó una revolución armónica con su tema, "Giant Steps."[1] Toca el **ejemplo 15-1,** los cambios de "Giant Steps" (se muestran los acordes solos, no la melodía). Aunque "Giant Steps" es un tema bien desafiante, sus 26 acordes no son más que progresiones de V-I y de II-V-I en solamente tres tonalidades: B, G y E♭.

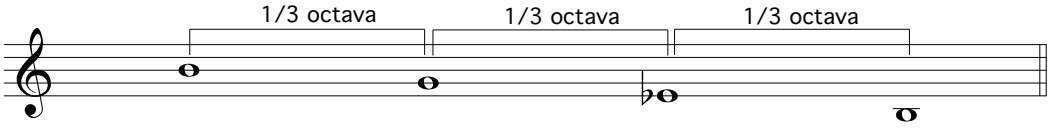
Ahora fíjate en las designadas «tonalidades» debajo del pentagrama de la clave de Fa del **ejemplo 15-1**. Cada grupo de acordes que provienen de la misma tonalidad se denomina un *centro de tonalidad*.[2] La progresión de V-I (D7, GΔ) de los compases 1 a 2 es un centro de tonalidad en la tonalidad de G. La progresión de II-V-I (F-7, B♭7, E♭Δ) de los compases 8 a 9 es un centro de tonalidad en la tonalidad de E♭. Notarás que cada nueva tonalidad queda a una 3ª mayor de la tonalidad anterior, sea hacia arriba o hacia abajo. El **ejemplo 15-2** demuestra concretamente este movimiento, con los redondos representando los centros tonales de "Giant Steps". Al moverse los centros de tonalidad en 3as mayores (B-G-E♭-B), la octava se divide en tres partes iguales (**ejemplo 15-3**).

Ejemplo 15-2

Centros tonales en "Giant Steps"

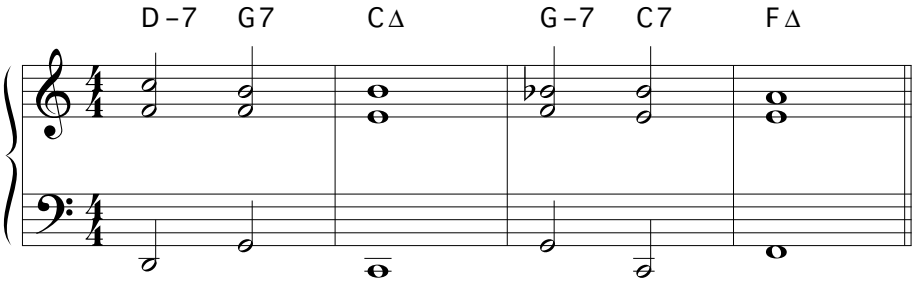


Ejemplo 15-3

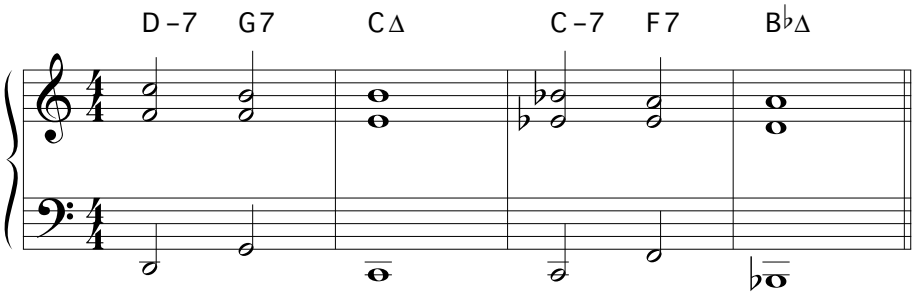


[1] John Coltrane, *Giant Steps*, Atlantic, 1959.
[2] Los centros de tonalidad también se llaman *centros tonales*.

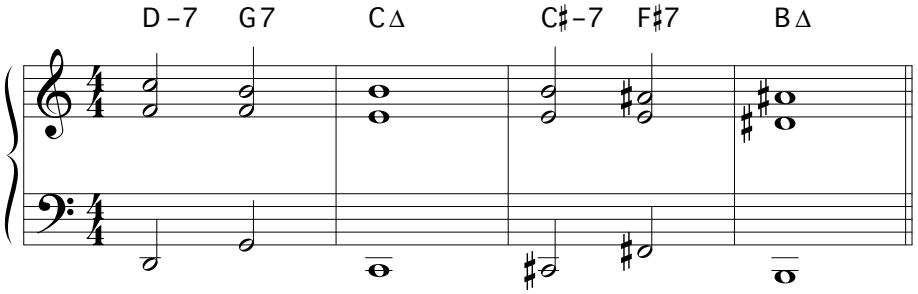
Ejemplo 15-4



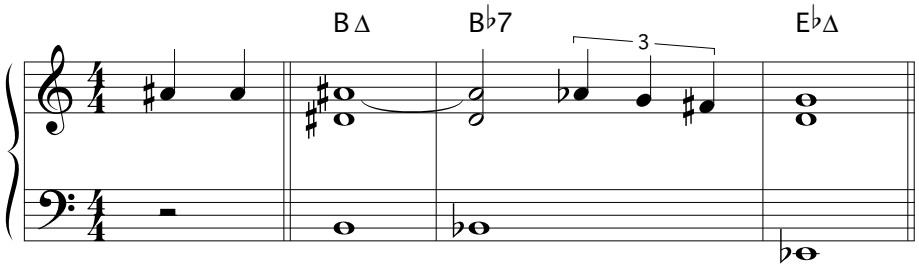
Ejemplo 15-5



Ejemplo 15-6



Ejemplo 15-7



Una clase de historia

El mover los centros de tonalidad en 3as mayores en un tema entero era un paso revolucionario hacia delante. En los standards y temas originales del jazz escritos antes de "Giant Steps" el movimiento más común de los centros tonales constaba de los siguientes modos:

- El ciclo de quintas, como se ve en las progresiones de II-V-I en C y F mostradas en el **ejemplo 15-4**
- Los tonos enteros descendentes, como se ve en las progresiones de II-V-I en C y B♭ mostradas en el **ejemplo 15-5**
- Los semitonos descendentes, como se ve en las progresiones de II-V-I en C y B mostradas en el **ejemplo 15-6**

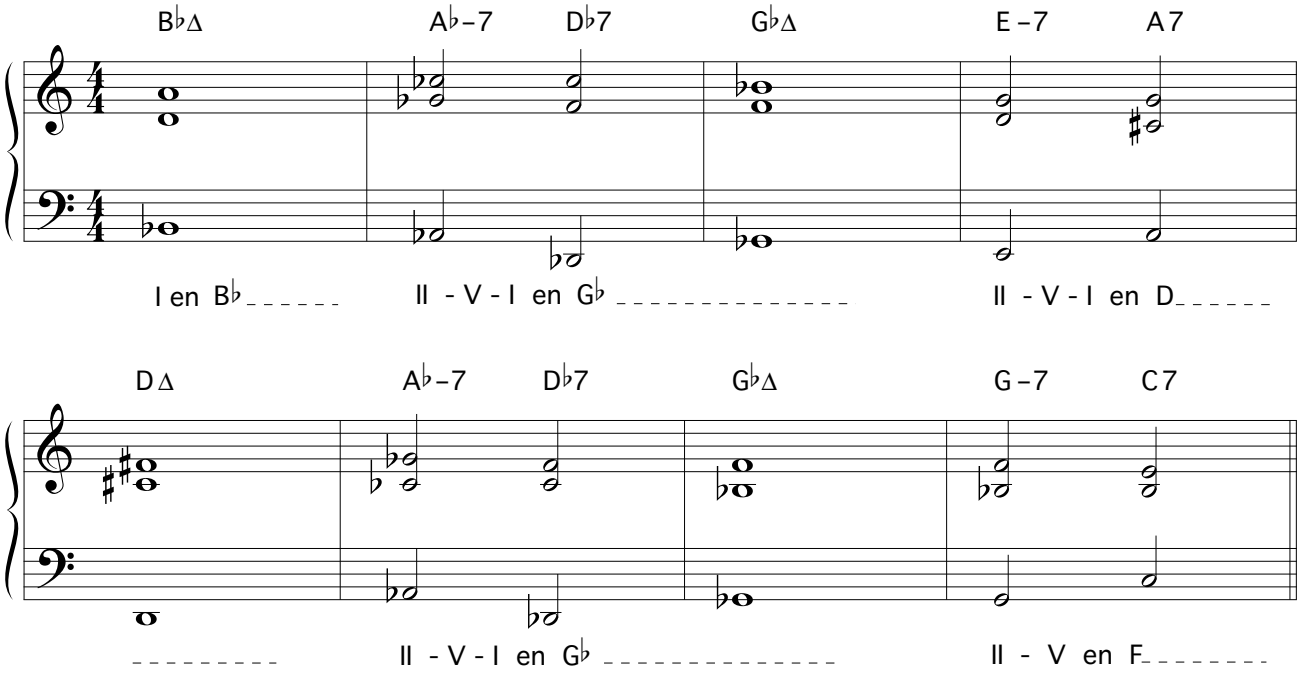
Coltrane fue el primer músico de jazz en crear temas basados enteramente en el movimiento de tonalidades en 3as mayores, aunque algunos de los compositores más sofisticados de los años 20, 30 y 40 ya habían escrito temas con algún que otro centro de tonalidad. El **ejemplo 15-7** muestra los tres primeros compases de "Night And Day" de Cole Porter (compuesto en 1932), con el acorde de BΔ subiendo en una 3ª mayor hacia un acorde de E♭Δ. Entre otros ejemplos tempranos figuran:

"Always", Irving Berlin (1925)
"Smoke Gets In Your Eyes", Jerome Kern (1933)
"In A Sentimental Mood", Duke Ellington (1935)
"Have You Met Miss Jones", Richard Rodgers (1937)
"I Let A Song Go Out Of My Heart", Duke Ellington (1938)
"Darn That Dream", Jimmy Van Heusen (1939)
"What's New?", Bob Haggart (1939)
"I Remember You", Victor Schertzinger (1942)
"The More I See You", Harry Warren (1945)
"If You Could See Me Now", Tadd Dameron (1946)
"The Best Thing For You", Irving Berlin (1949)

Estos compositores se valían de lo que era entonces una técnica muy adelantada.[3] Como los ejemplos eran tan breves—duraban solamente uno o dos compases—no representaban, con una sola excepción, un gran desafío al músico intérprete.

[3] Es una buena idea tomar nota de los compositores que escribieron los temas que te gusta tocar.

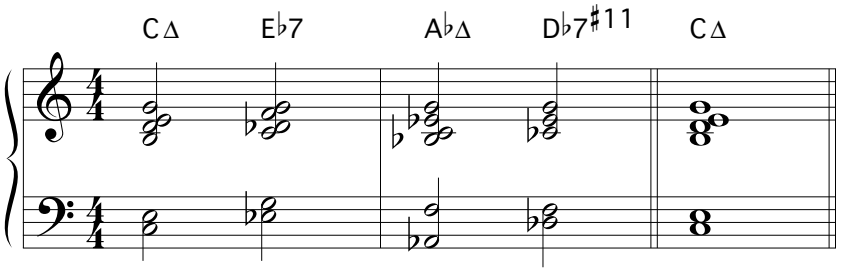
Ejemplo 15-8



La única excepción fue "Have You Met Miss Jones" de Richard Rodgers, en el cual los centros de tonalidad se mueven en 3as mayores durante los ocho compases del puente, que se ve en el **ejemplo 15-8**. "Miss Jones" se consideraba un tema sumamente desafiante de interpretar, al menos antes de que la apariencia de "Giant Steps" cambiara la definición de "desafiante". Cuando salió "Giant Steps" en 1960, nadie más que 'Trane mismo pudo tocar semejantes cambios a lo largo de un tema. El pianista Tommy Flanagan emprendió la lucha durante su solo en la grabación original, pero para serle justo a Tommy, nadie en el mundo de aquellos tiempos hubiera podido hacerlo mejor.[4]

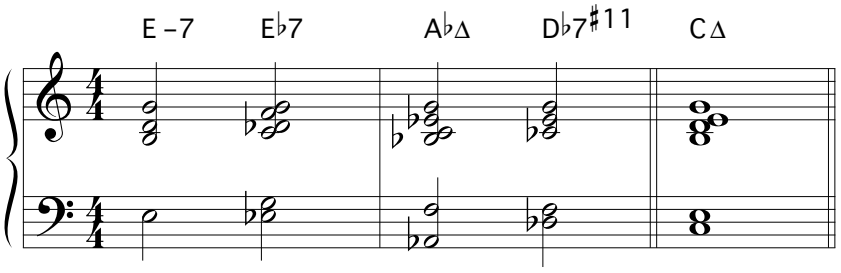
[4] Después Tommy grabó una magnífica versión para trío de "Giant Steps" en su álbum por Enja (autotitulado) de 1982 en la que prueba que sí podía tocar los cambios de "Giant Steps".

Ejemplo 15-9



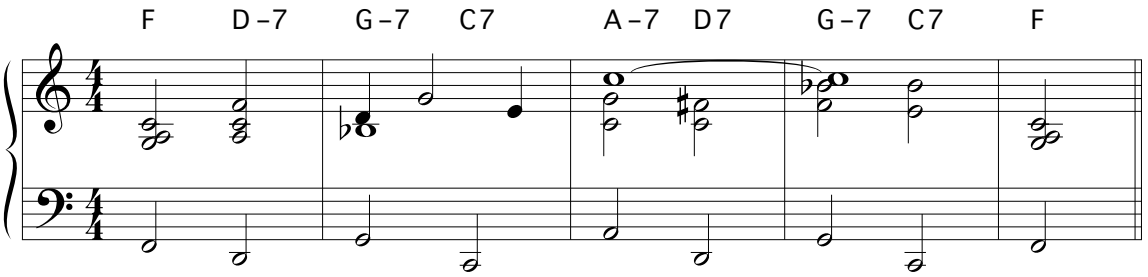
Tadd Dameron utilizó movimientos tonales en 3as mayores en las repeticiones, como se ve en el **ejemplo 15-9**, los dos últimos compases y el primer compás de su tema, "Lady Bird".[5] En lugar de la progresión habitual de I-VI-II-V-I para la repetición en C (C∆, A7, D-7, G7, C∆), Tadd escribió C∆, E♭7, A♭∆, D♭7, C∆. El centro de tonalidad desciende de C en una 3ª mayor hasta A♭ y luego asciende de nuevo en una 3ª mayor a C. Una variante común de esta repetición consta de reemplazar el acorde de C∆ con E-7, como se ve en el **ejemplo 15-10**.

Ejemplo 15-10



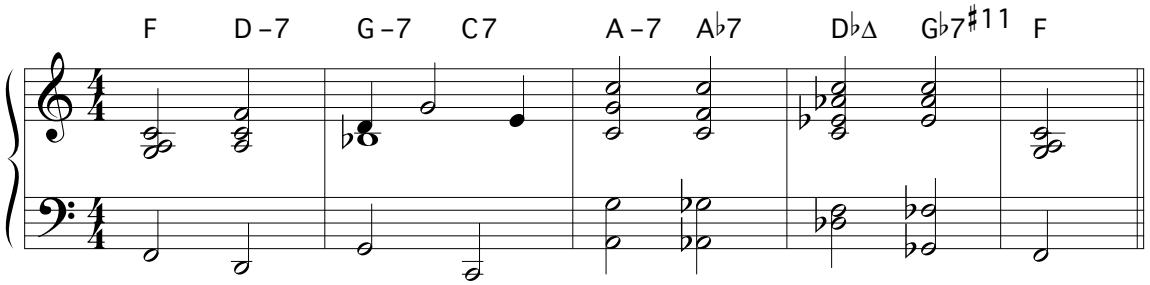
Kenny Barron toca una repetición parecida en su versión de "All God's Chillun Got Rhythm" de Bronislau Kaper.[6] El **ejemplo 15-11** muestra los cinco primeros compases del tema. El **ejemplo 15-12** muestra la rearmonización de Kenny, adoptando la misma idea que Tadd utilizó en "Lady Bird".

Ejemplo 15-11



Ejemplo 15-12

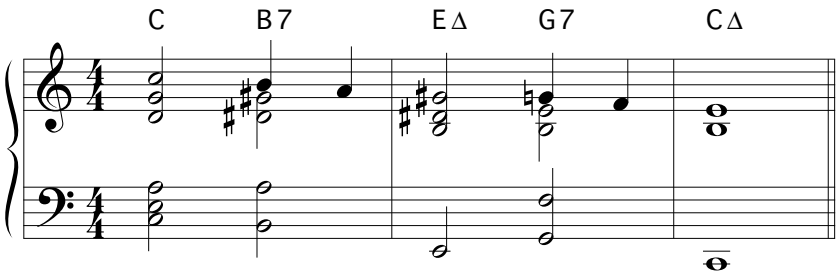
Se han simplificado las voces de piano de Kenny Barron



[5] *Miles Davis With Jimmy Forrest*, Jazz Showcase, 1952.
[6] Kenny Barron, *The Only One*, Reservoir, 1990.

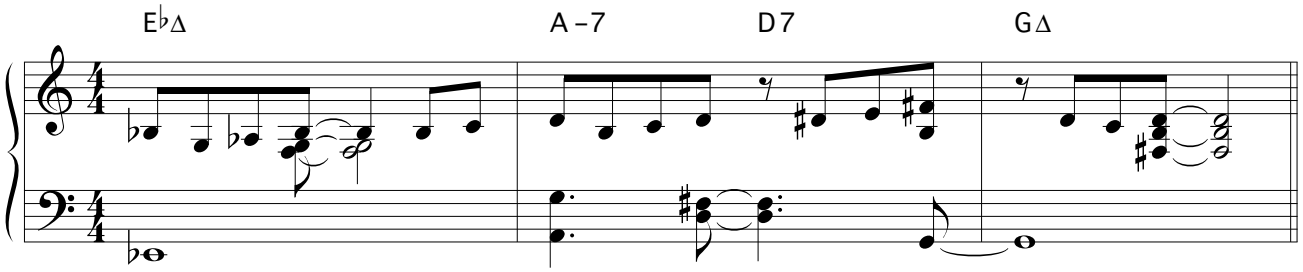
Los ejemplos anteriores muestran algunas repeticiones que descienden en una 3ª mayor. Las repeticiones también pueden ascender en una 3ª mayor, como se ve en el **ejemplo 15-13**. El centro de tonalidad asciende desde C mayor en una 3ª mayor hasta E mayor, descendiendo de nuevo en una 3ª mayor hasta C.

Ejemplo 15-13



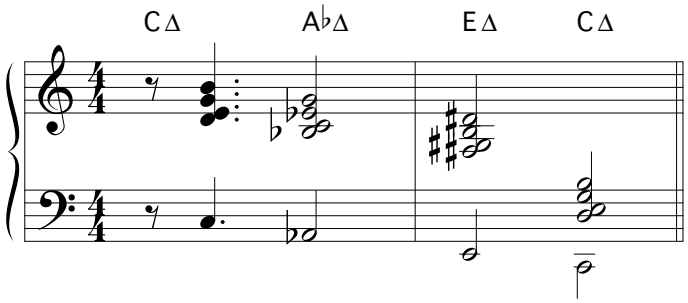
Un ejemplo temprano de movimiento tonal ascendente en 3as mayores se ve en el **ejemplo 15-14**, los tres primeros compases del puente de "Dancing Sunbeam" de Lucky Thompson,[7] grabado en 1956. Lucky modula de E♭∆ hacia arriba en una 3ª mayor hasta G∆.

Ejemplo 15-14



Ejemplo 15-15

Se han simplificado las voces de piano de Red Garland



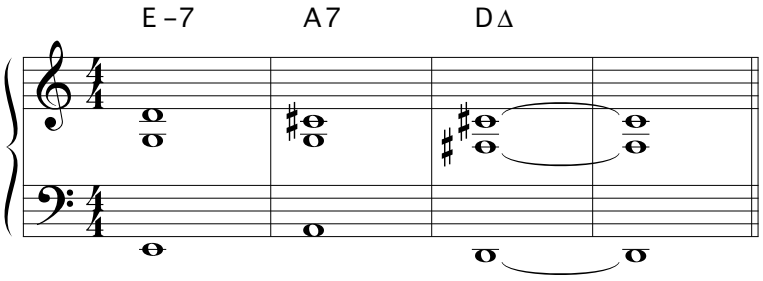
Un par de años antes de grabar "Giant Steps", Coltrane (con el pianista Red Garland) ya había experimentado con el movimiento tonal en 3as mayores, finalizando el tema de Arthur Schwartz, "If There Is Someone Lovelier Than You"[8] con cuatro acordes de 7ª mayor—C∆, A♭∆, E∆, C∆—descendiendo en 3as mayores y dividiendo la octava en tres partes iguales, como se ve en el **ejemplo 15-15**.

[7] Lucky Thompson, *Tricotism*, Impulse, 1956.
[8] John Coltrane, *Settin' The Pace*, Fantasy, 1958.

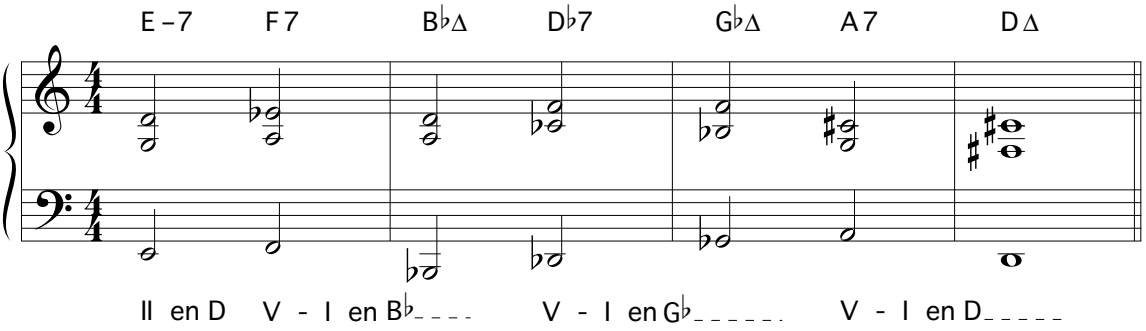
"Countdown" y "Tune Up"

Utilizando el movimiento de centros de tonalidad en 3as mayores y los cambios del tema de Miles Davis, "Tune Up",[9] Coltrane creó su tema "Countdown".[10] Toca el **ejemplo 15-16**, los cambios (una progresión de II-V-I en la tonalidad de D) en los cuatro primeros compases de "Tune Up". Ahora toca el **ejemplo 15-17**. En su rearmonización, Coltrane no cambia el primer acorde (E-7), el acorde de II grado en D mayor. Luego desciende el centro de tonalidad en una 3ª mayor (desde D hasta B♭) en el segundo compás, la desciende en otra 3ª mayor (desde B♭ hasta G♭) en el tercer compás y en otra 3ª mayor (desde G♭ hasta D) en el cuarto compás. Cada acorde nuevo de I grado—B♭Δ, G♭Δ y DΔ—va antecedido de su acorde de V grado, resultando en los cambios de los cuatro primeros compases de "Countdown".

Ejemplo 15-16

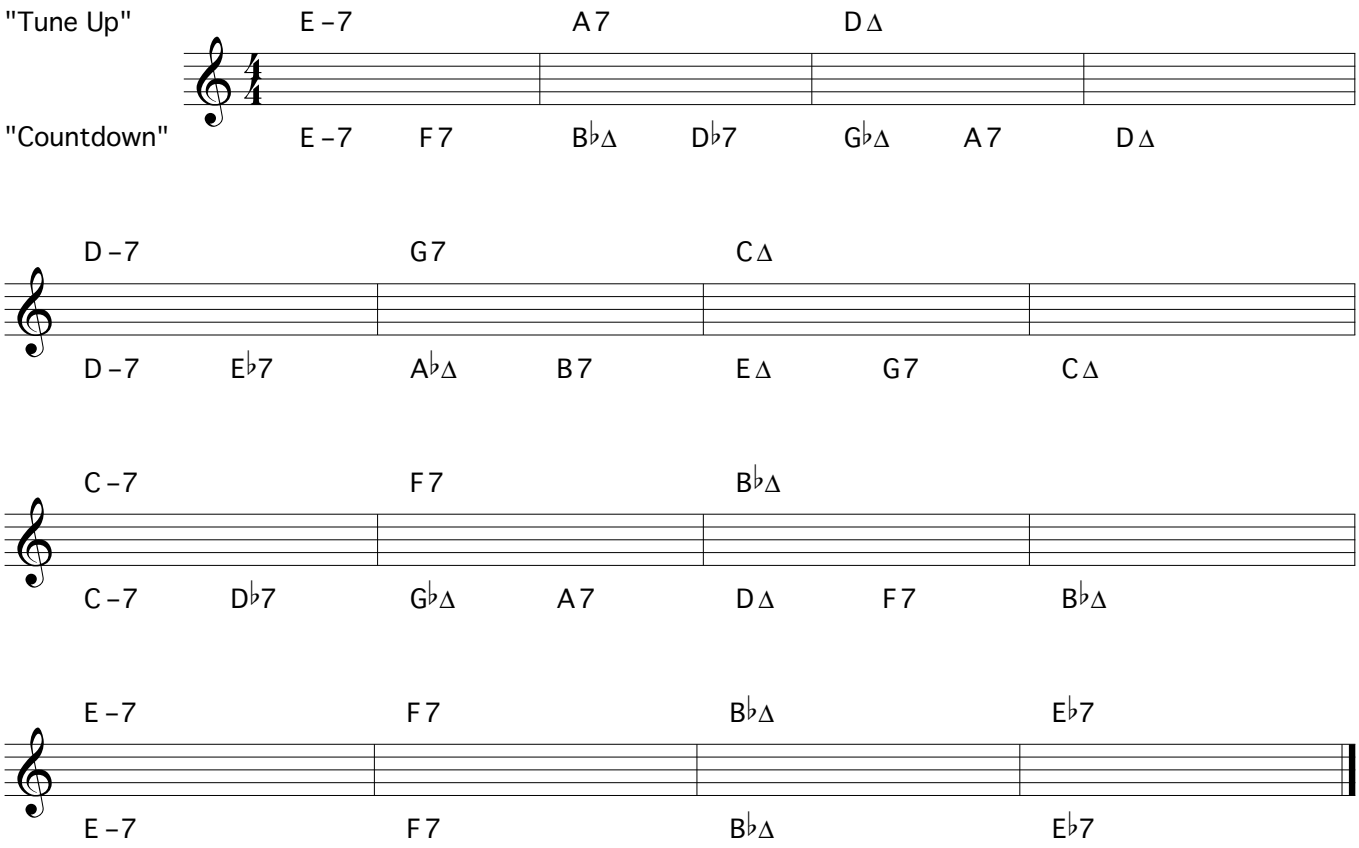


Ejemplo 15-17



[9] Miles Davis, *Relaxin'*, Fantasy, 1956.
[10] John Coltrane, *Giant Steps*, Atlantic, 1959.

Ejemplo 15-18

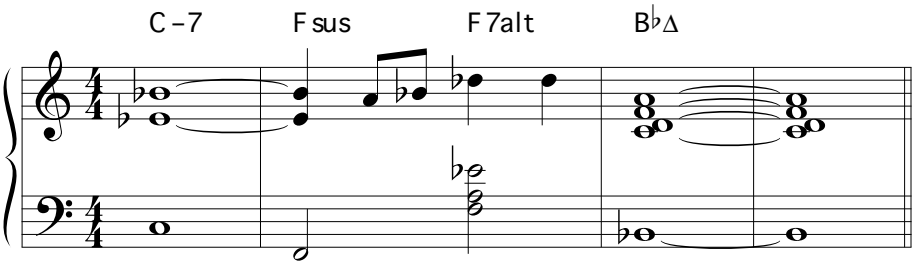


El **ejemplo 15-18** muestra los cambios de "Tune Up" encima del pentagrama y los cambios de "Countdown" debajo del pentagrama. Coltrane rearmonizó los compases 5 a 8 y 9 a 12 de "Tune Up" de la misma forma de que rearmonizó los compases 1 a 4. Creó un respiro para el solista, dejando los cambios de los cuatro últimos compases de "Countdown" iguales a los de "Tune Up".

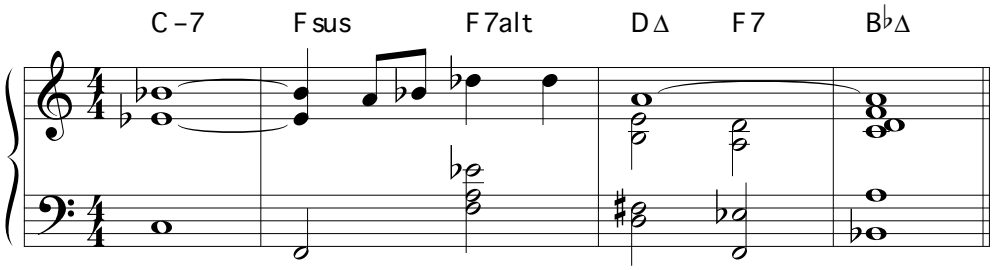
Cambios de Coltrane empleados en los standards

Coltrane también utilizó estas ideas para rearmonizar los standards. El **ejemplo 15-19** muestra los primeros cuatro compases del puente de "The Night Has A Thousand Eyes" de Jerry Brainin. Ahora toca el **ejemplo 15-20** y escucha la manera de que Coltrane reemplazó la progresión original de V-I (F7alt, B♭Δ) con una cadencia engañosa (F7alt, DΔ) y luego la resolvió hacia abajo en una 3ª mayor (F7, B♭Δ).[11]

Ejemplo 15-19



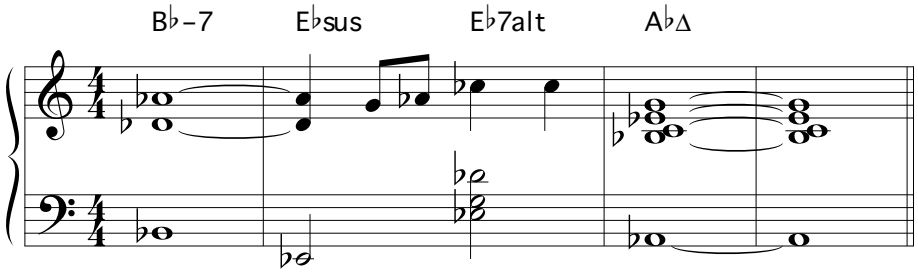
Ejemplo 15-20



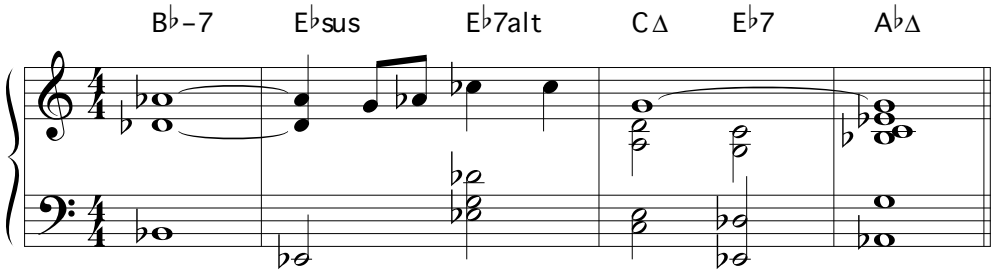
[11] John Coltrane, *Coltrane's Sound*, Atlantic, 1960.

En la segunda mitad del puente (**ejemplo 15-21**), Coltrane utilizó la misma idea, primero tocando una cadencia engañosa (E♭7alt, C∆) y luego resolviéndola hacia abajo en una 3ª mayor (E♭7, A♭∆) como se ve en el **ejemplo 15-22**.

Ejemplo 15-21



Ejemplo 15-22



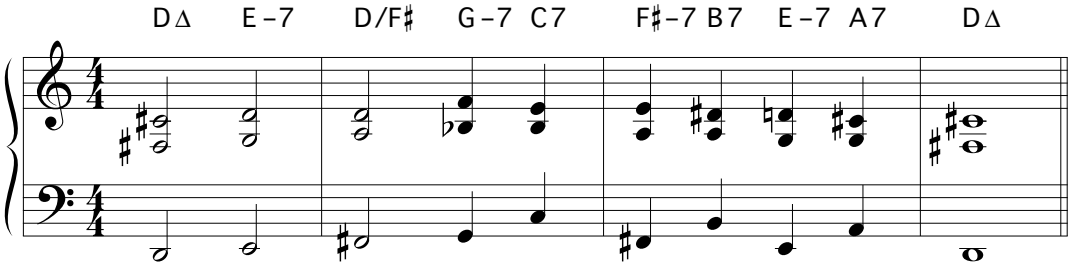
Toca el **ejemplo 15-23**, los cambios de los cuatro primeros compases del puente de "Body And Soul". Ahora toca el **ejemplo 15-24**, la rearmonización de Coltrane.[12] Coltrane divide la octava en tres partes iguales, o sea los centros de tonalidad de los compases 3 y 4 y descendiendo en 3as mayores, de D∆ a B♭∆ a G♭∆ a D∆.[13]

Muchos de los temas originales de Coltrane son rearmonizaciones de standards, en las que utiliza el movimiento de los centros de tonalidad en 3as mayores. El tema "Satellite"[14] de 'Trane se basa en "How High The Moon" de Morgan Lewis. Su tema "26-2"[15] se basa en "Confirmation"[16] de Charlie Parker.

Para rearmonizar los standards utilizando cambios de Coltrane, busca temas que tengan:

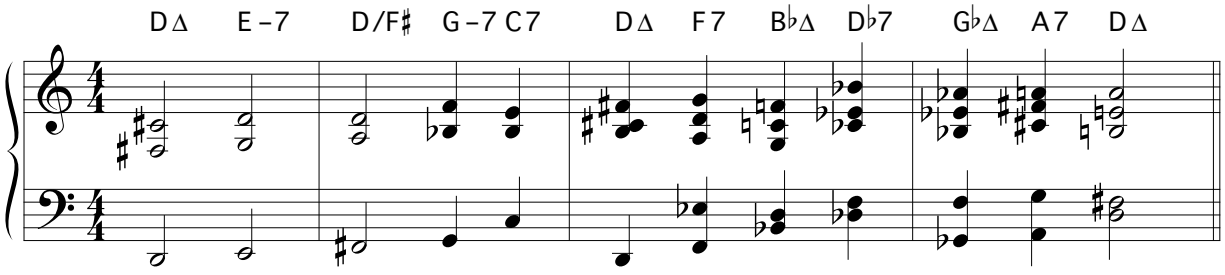
- Progresiones de II-V-I que se extiendan por cuatro compases como mínimo
- Repeticiones de I-VI-II-V o de III-VI-II-V

Ejemplo 15-23



Ejemplo 15-24

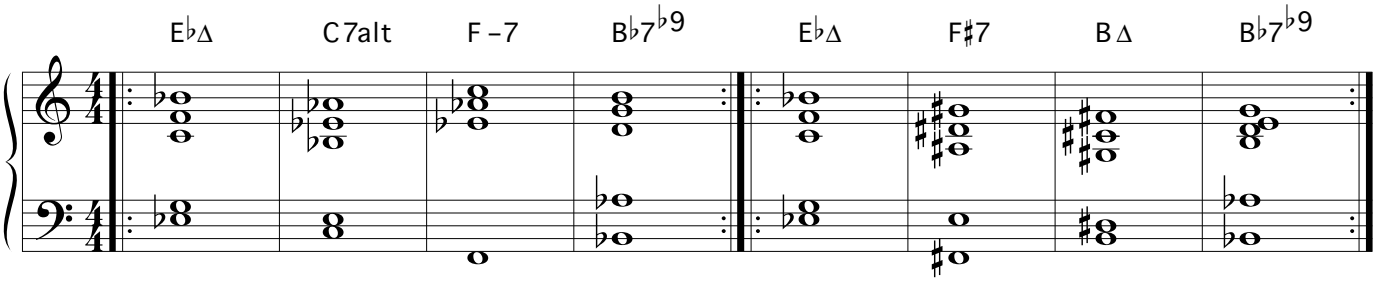
Se han simplificado las voces de piano de McCoy Tyner



[12] *Íbid*.
[13] Se da la armonización completa de Coltrane de "Body And Soul" en el Capítulo 16.
[14] John Coltrane, *Coltrane's Sound*, Atlantic, 1960.
[15] *Íbid*.
[16] Charlie Parker, *Bird At St. Nick's*, Fantasy, 1950.

Ejemplo 15-25

Se han simplificado las voces de piano de Herbie Hancock



Para rearmonizar un tema con cambios de Coltrane, la mayoría de los músicos anotan los cambios de antemano y les dan copias de los nuevos acordes a los demás músicos. Así y todo, los mejores músicos son expertos en rearmonizar con cambios de Coltrane en el acto, en medio de un solo. Toca los cuatro primeros compases del **ejemplo 15-25**, del solo de George Coleman en "All Of You" de Cole Porter.[17] George toca un largo *tag* (sección final improvisada) que consta de una progresión de I-VI-II-V en E♭ (E♭Δ, C7alt, F-7, B♭7♭9) y luego convierte el *tag* en cambios de Coltrane (E♭Δ, F♯7, BΔ, B♭7♭9), el segundo grupo de cuatro compases del **ejemplo 15-25**. El pianista Herbie Hancock y el contrabajista Ron Carter siguen a George en el acto, sin perder el compás.[18]

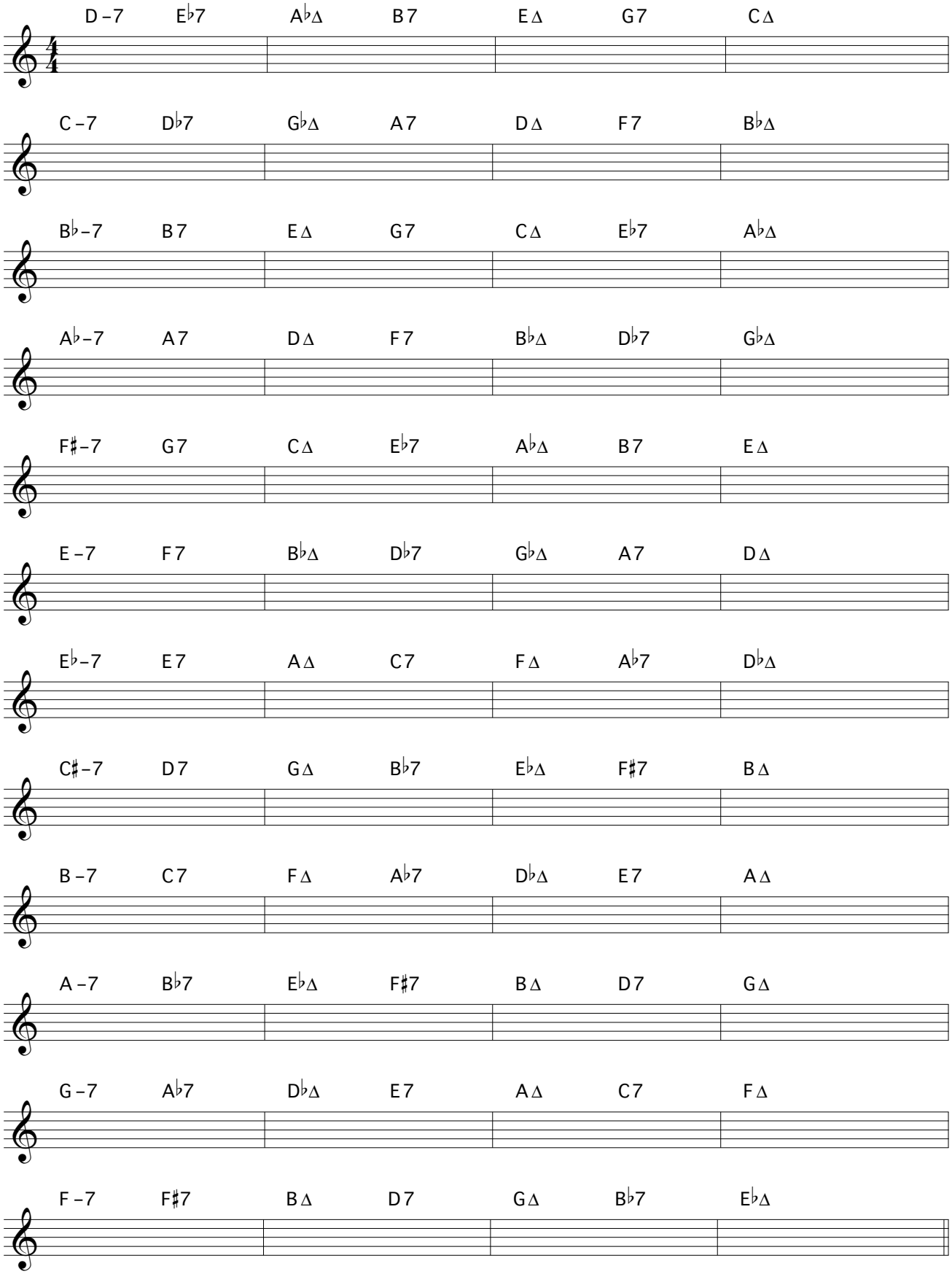
Practicando los cambios de Coltrane

Se puede tocar "Giant Steps" mil veces pero todavía estarás tocando cambios de Coltrane en solamente tres tonalidades—B, G y E♭. Y si tocas "Countdown" otras mil, todavía estarás tocando en tres tonalidades—D, C y B♭. Una buena manera de dominar los cambios de Coltrane sería improvisar muy despacio sobre los cuatro primeros compases de "Countdown" en las 12 tonalidades, como se ve en el **ejemplo 15-26**. Vete tocando un poco más rápidamente a medida que te parezca que oigas y toques mejor. Anda despacio y recuerda: *la velocidad viene de la precisión*.

[17] Miles Davis, *The Complete Concert: 1964,* Columbia, lanzado originalmente como *My Funny Valentine.*

[18] Como el grupo de Miles tocaba tan a menudo este tema, quizá tendrían algún indicio visual para hacer la conversión.

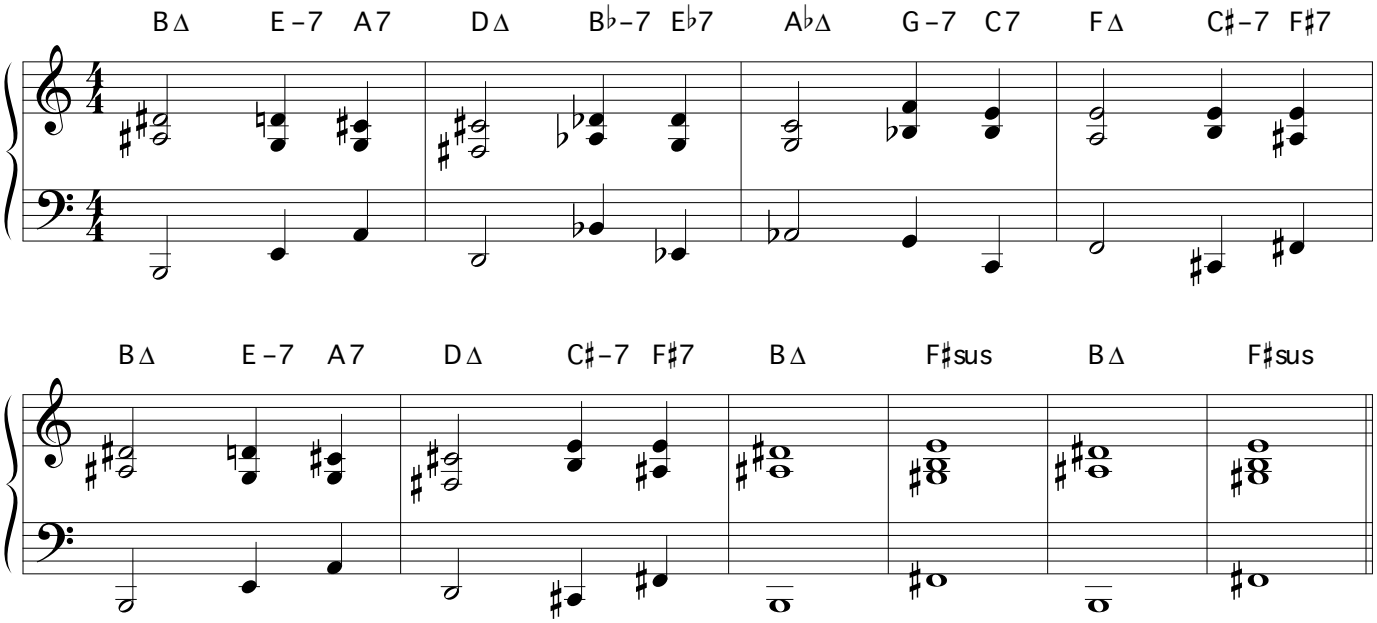
Ejemplo 15-26



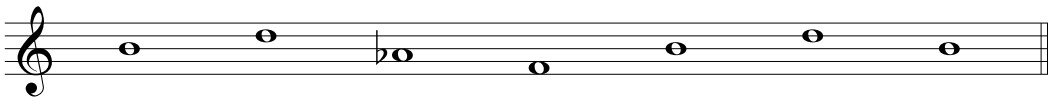
Centros tonales que se mueven en 3as menores

Muchos músicos de principios de los años 60 experimentaron con una variación sobre los cambios de Coltrane que movía los centros de tonalidad en *3as menores*. Lo hizo Coltrane mismo cuando escribió "Central Park West",[19] cuyos cambios se ven en el **ejemplo 15-27**. El movimiento de centros de tonalidad se hace o en 3as menores (de B∆ a D∆ y de A♭∆ a F∆) o en un trítono (de D∆ a A♭∆ y de F∆ a B∆), o sea, en dos 3as menores. El **ejemplo 15-28** muestra el movimiento en centros de tonalidad de "Central Park West".

Ejemplo 15-27



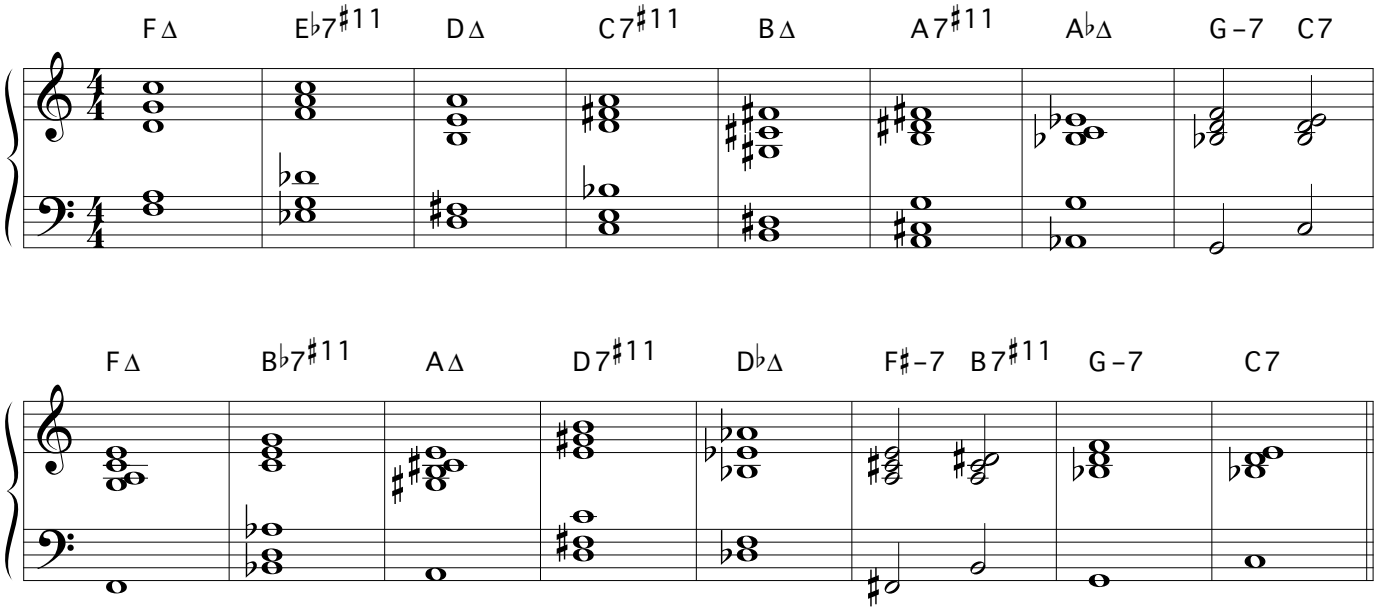
Ejemplo 15-28



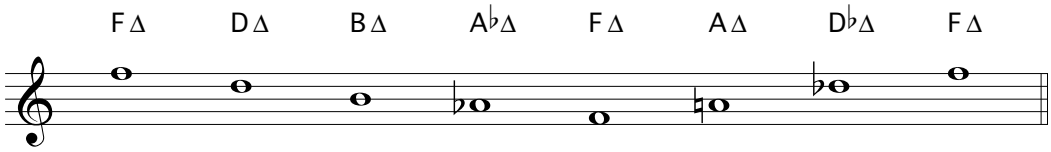
[19] John Coltrane, *Coltrane's Sound*, Atlantic, 1960.

El tema "Fly Little Bird Fly" de Donald Byrd[20] también utiliza centros de tonalidad que se mueven en 3as menores. Toca el **ejemplo 15-29** y escucha los cambios del tema de Donald. Notarás el movimiento hacia abajo en 3as menores de los acordes de I grado—FΔ, DΔ, A♭Δ, FΔ. En los ocho últimos compases, Donald utiliza cambios de Coltrane y sube en 3as menores—FΔ, AΔ, D♭Δ, finalizando con G-7, C, la progresión de II-V que se resuelve de nuevo a FΔ en el primer compás. También notarás que Donald antecede la mayoría de los acordes de I grado, no con su acorde de V grado sino con el sustituto tritonal del acorde de V. Por ejemplo, el acorde de DΔ del tercer compás va precedido no de A7, su acorde de V grado, sino de E♭7, el sustituto tritonal de A7. el **ejemplo 15-30** muestra el movimiento en centros de tonalidad de los acordes de I grado en "Fly Little Bird Fly".[21]

Ejemplo 15-29



Ejemplo 15-30



[20] Donald Byrd, *Mustang*, Blue Note, 1966. McCoy Tyner toca uno de sus mejores solos en "Fly Little Bird Fly".

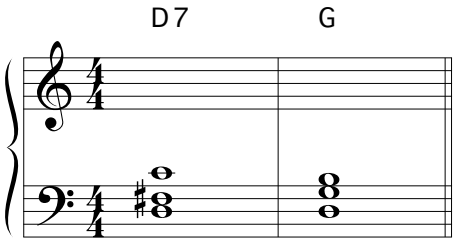
[21] Otro tema cuyos centros tonales se mueven en 3as menores es "Hey, That's Me You're Talkin' To" de Victor Lewis, en su álbum de 1992, *Know It Today, Know It Tomorrow*, Red Records.

El acorde locrio de V grado de McCoy Tyner

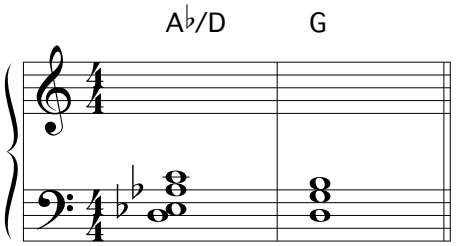
¿El modo locrio como acorde de V grado? Los músicos del jazz suelen asociar el modo locrio con los acordes semidisminuidos, pero McCoy Tyner toca con frecuencia un acorde locrio como 7ª de dominante o acorde de V grado. Claro, McCoy seguramente no le llama "acorde locrio de V grado." Yo lo denomino así porque el acorde se dispone sobre el modo locrio y funciona como acorde de V grado. McCoy suele tocar el acorde locrio de V grado como sustituto del acorde cifrado de V grado. El acorde sustituto proviene de una tonalidad que está una 3ª mayor por debajo del acorde original de V grado. No sé si McCoy desarrolló esta idea tocando con Coltrane pero casa bien con la idea de Coltrane de "mover los centros de tonalidad en 3as mayores", así que se puede decir que es una forma de rearmonización de Coltrane.

El **ejemplo 15-31** muestra una progresión sencilla de V-I (D7, G) en G mayor, tocada en el piano con la mano izquierda. Notarás que la tríada de G está en segunda inversión para resolverse más fluidamente. El **ejemplo 15-32** muestra lo que McCoy suele tocar en vez de D7, a saber, un acorde de barra de A♭/D que se resuelve a G mayor.[22] Todas las notas de un acorde de A♭/D provienen de la tonalidad de E♭ mayor—una 3ª mayor más grave que G, la tonalidad original de la progresión. Ya que este acorde que proviene de E♭ mayor tiene D en el bajo, es un acorde de D locrio—como D es la 7ª nota (locria) de la escala de E♭ mayor. Sobre este acorde de la mano izquierda, McCoy suele improvisar sobre escalas y modos provinentes de la tonalidad de E♭, tales como la escala pentatónica de E♭ (**ejemplo 15-33**), la escala pentatónica de B♭ (**ejemplo 15-35**), la escala de F 6ª menor[23] (**ejemplo 15-36**) y la escala *In-sen* (**ejemplo 15-37**).

Ejemplo 15-31



Ejemplo 15-32

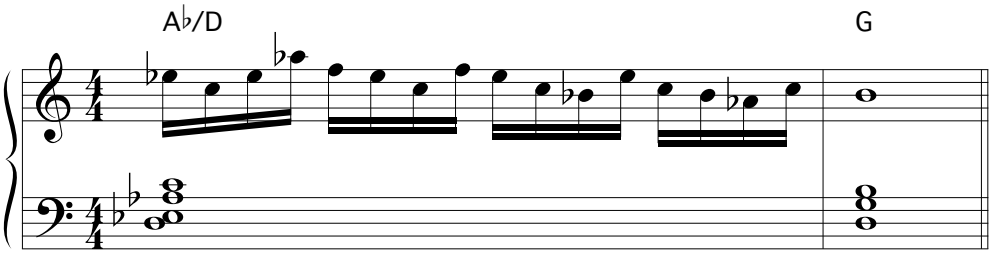


Ejemplo 15-33

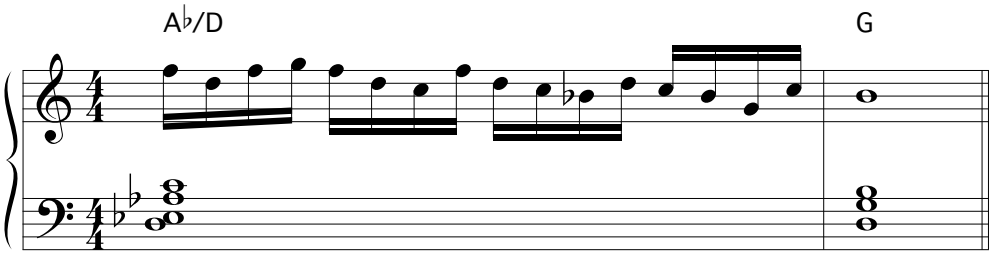
[22] McCoy suele armar este acorde con solamente tres notas, D, Ab, C (comenzando desde abajo).

[23] Las escalas sextas menores se cubrirán en el Capítulo 23.

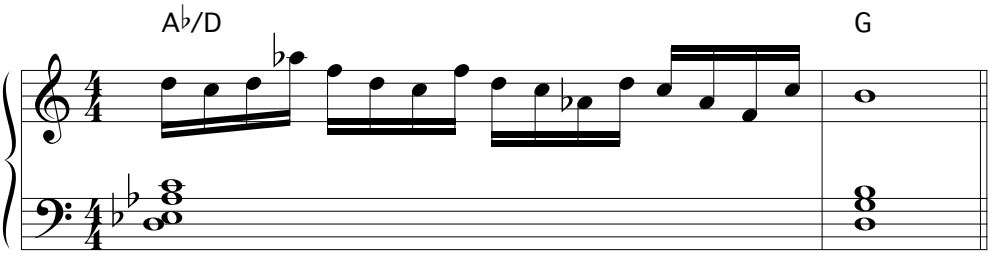
Ejemplo 15-34



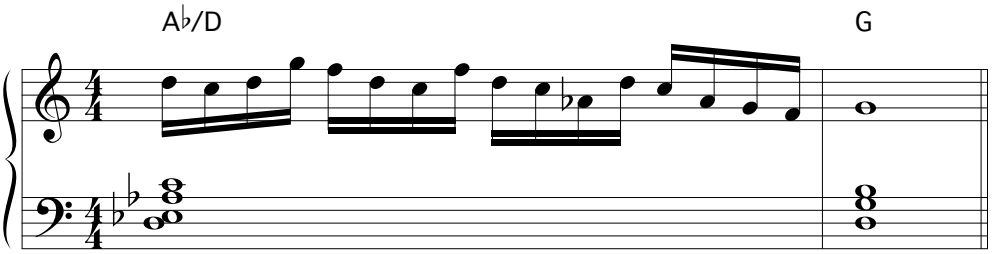
Ejemplo 15-35



Ejemplo 15-36

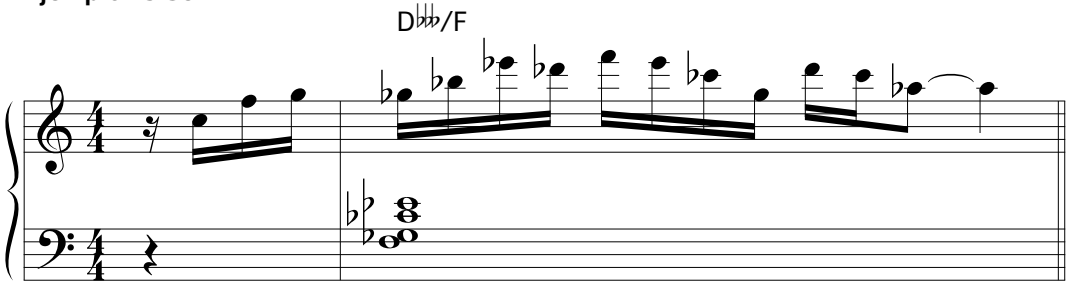


Ejemplo 15-37



El solo de McCoy en "La Alhambra"[24] de Bobby Hutcherson trae varios ejemplos de su uso del acorde locrio de V grado, uno de los cuales se muestra en el **ejemplo 15-38**. Todas las notas de McCoy—que representan la improvisación hecha con la mano derecha y el acorde de D♭/F de la mano izquierda—provienen del modo de F locrio, de la tonalidad de G♭.

Ejemplo 15-38



En el próximo capítulo, examinaremos tres rearmonizaciones completas de standards, dos de John Coltrane y una de Kenny Barron.

[24] Bobby Hutcherson, *Solo/Quartet*, Fantasy, 1981.

Capítulo Dieciséis
Tres rearmonizaciones

- *La rearmonización de "Spring Is Here" de John Coltrane*
- *La rearmonización de "Spring Is Here" de Kenny Barron*
- *La rearmonización de "Body And Soul" de John Coltrane*

Los capítulos 13, 14 y 15 cubrieron varias técnicas de rearmonización; éste cubrirá tres rearmonizaciones específicas, dos de John Coltrane y una de Kenny Barron.

La rearmonización de "Spring Is Here" de John Coltrane

El **ejemplo 16-1** muestra un arreglo sencillo del tema compuesto por Richard Rodgers en 1938, "Spring Is Here". El **ejemplo 16-2** ofrece la versión rearmonizada por John Coltrane de "Spring Is Here".[1] Coltrane grabó el tema en la tonalidad de A♭ pero se da aquí en G para que se compare más fácilmente con el **ejemplo 16-1**. Las voces de los acordes que tocó Red Garland en la grabación de 'Trane se han simplificado en este ejemplo.

[1] John Coltrane, *The Stardust Session,* Prestige, 1958.

Ejemplo 16-1

Spring Is Here

Letra de Lorenz Hart,
Música de Richard Rodgers

© 1938 (renovado) EMI Robbins Catalogue, Inc. Todos los derechos reservados. Utilizado con permiso.
WARNER BROS. PUBLICATIONS, Miami, FL 33014

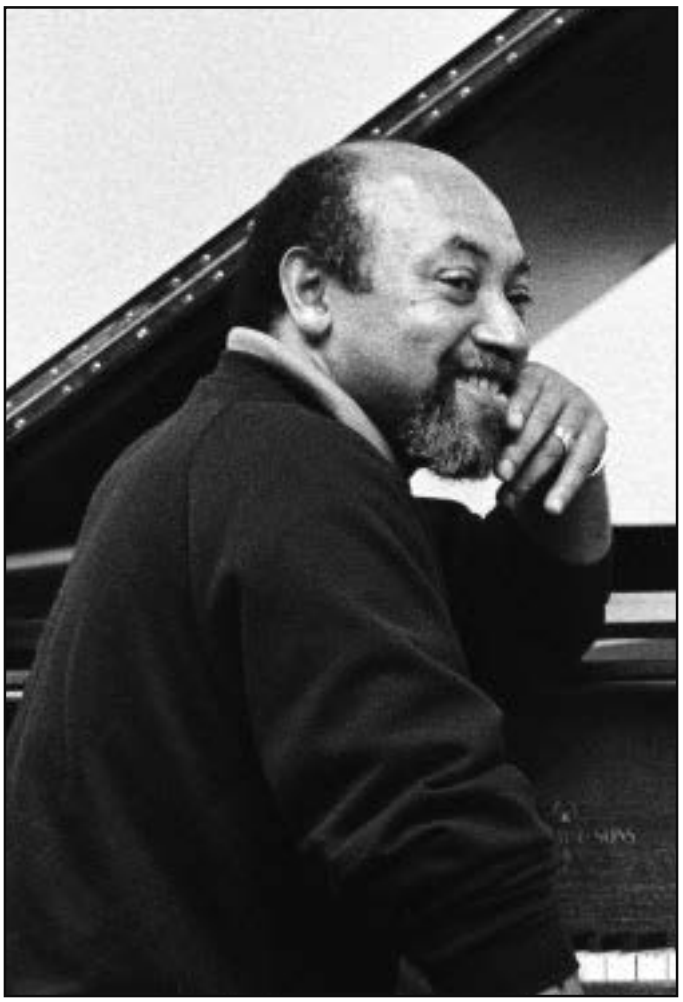
Ejemplo 16-2

Rearmonización de John Coltrane
Se han simplificado las voces de piano de Red Garland

Spring Is Here

Letra de Lorenz Hart,
Música de Richard Rodgers

© 1938 (renovado) EMI Robbins Catalogue, Inc. Todos los derechos reservados. Utilizado con permiso.
WARNER BROS. PUBLICATIONS, Miami, FL 33014



Kenny Barron

©1990 K. Gypsy Zaboroskie
Todos los derechos reservados

Ahora comparemos las dos versiones. He aquí las rearmonizaciones de Coltrane:

- En los primeros cuatro compases, en vez de guardar el pedal original de G, Coltrane llega a ambos acordes de GΔ con C7♯11, el acorde de V grado que queda una 4ª por encima de G. F♯, la nota melódica de los compases 1 y 3, cambia de la 7ª mayor de GΔ de la versión original a la ♯11 de C7.
- En los compases 8 a 9, Coltrane cambia la progresión original de II-V-I en G, sustituyendo D7 con F7, lo que crea un acercamiento a GΔ desde un tono entero más grave (F7, GΔ).
- En los compases 11 a 12, Coltrane cambia los acordes originales de CΔ, B7alt en una progresión menor de II-V (F♯ø, B7♭9).
- En los compases 15 a 16, toca una progresión de acercamiento cromático de II-V (B♭-7, E♭7) hacia A-7, D7.
- En la segunda casilla, Coltrane crea un *tag* (sección final improvisada) de cuatro compases, repitiendo la progresión de III-VI-II-V (B-7, E7, A-7, D7).

La versión de Coltrane de "Spring Is Here" se grabó en 1958, durante los primeros años de su carrera. Su rearmonización es ingeniosa y creativa pero no sugiere para nada la revolución que iba a provocar con las exploraciones de solamente uno o dos años después. Antes de ver un ejemplo del trabajo posterior de Coltrane, veamos lo que hizo otro gran músico, Kenny Barron, con "Spring Is Here".

La rearmonización de "Spring Is Here" de Kenny Barron

La versión de Kenny Barron de "Spring Is Here"[2] es mucho más radical que la de Coltrane. El arreglo de Kenny es un modelo clásico de lo que se puede hacer con el pedal. Toca un pedal de G por todo el tema, como se ve en el **ejemplo 16-3**. Kenny toca el tema con un aire relajado de corcheas seguidas, demasiado complejo para mostrarse en esta versión simplificada. Su rearmonización transforma este standard en una expresión tan personal como la versión original de Richard Rodgers.

[2] Kenny Barron, *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1990.

Ejemplo 16-3

Rearmonización de Kenny Barron
Se han simplificado las voces de piano y el ritmo

Spring Is Here

Letra de Lorenz Hart,
Música de Richard Rodgers

© 1938 (renovado) EMI Robbins Catalogue, Inc. Todos los derechos reservados. Utilizado con permiso.
WARNER BROS. PUBLICATIONS, Miami, FL 33014

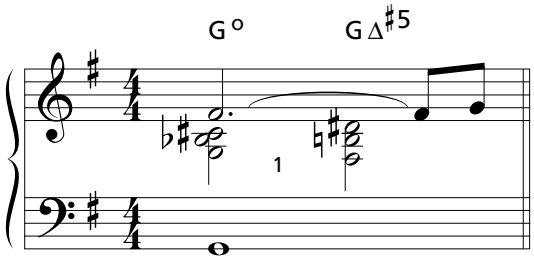
He aquí algunos momentos culminantes de la rearmonización de Kenny:

- La nota melódica de todos los acordes de G$\Delta^{\sharp 5}$ es o D$\sharp$ (la 5ª alzada) o F$\sharp$ (la 7ª mayor). Ten presente que los acordes de 7ª mayor con la 7ª en la melodía ofrecen una buena oportunidad para utilizar los acordes aumentados lidios ($\Delta^{\sharp 5}$).
- Escucha las cadencias de los primeros ocho compases. Los acordes de G$\Delta^{\sharp 5}$ y de Gsus$^{\flat 9}$ se resuelven a C/G, una especie de acorde de tónica suplente en el lugar de GΔ. Aunque el tema está en la tonalidad de G, Kenny no toca un acorde inalterado de GΔ hasta el compás 9.
- Escucha el movimiento de cuatro acordes por cada compás de los compases 9 a 10. El acorde de F$\sharp^{\circ}$/G del compás 10 es un acorde de D7$^{\flat 9}$ disfrazado que se resuelve a GΔ.
- Fíjate en la manera de que la armonía se vuelve más oscura cuando Kenny pasa del luminoso acorde de A/G en el compás 15 al de C-Δ/G en el compás 16. Kenny logra el mismo efecto en los ocho últimos compases, alternando entre acordes luminosos (GΔ) y sombríos (C-Δ/G).
- Kenny repite dos veces más la cadencia (GΔ, C-Δ/G) en los compases 19 a 20, agregando el mismo *tag* de cuatro compases que tocó Coltrane en su versión de "Spring Is Here".

Si escuchas la grabación mientras estudias esta rearmonización, a veces oirás a Kenny tocar G°, G$\Delta^{\sharp 5}$ en los compases 1 y 3 del coro de la melodía, como se ve en el **ejemplo 16-4**, aunque toca G$\Delta^{\sharp 5}$ en los coros en que toca solo.

Ejemplo 16-4

Se han simplificado las voces de piano de Kenny Barron



La rearmonización de "Body And Soul" de John Coltrane

El **ejemplo 16-5** es un arreglo sencillo del tema de Johnny Green, "Body And Soul" en D$\flat$. Esta canción era muy adelantada armónicamente para su tiempo (el puente asciende en un semitono de D$\flat$ a D, una modulación bien rara). "Body And Soul" fue compuesto en 1930 y es un tema predilecto entre los músicos del jazz desde hace mucho tiempo.[3]

[3] La versión más conocida de "Body And Soul", antes de la de Coltrane, era la de Coleman Hawkins, que se encuentra en su grabación *Body And Soul*, Bluebird, 1939.

Ejemplo 16-5

Body and Soul

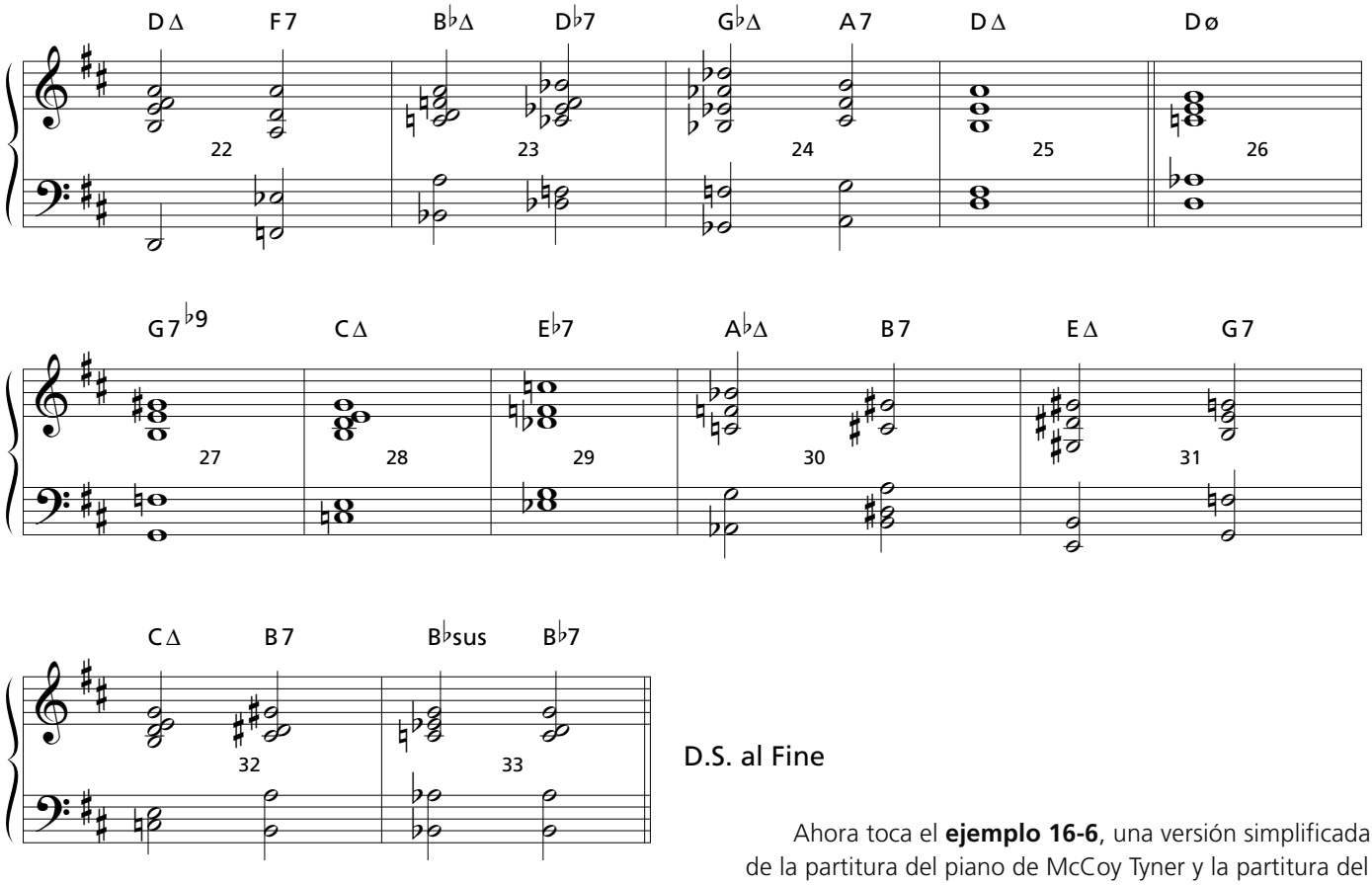
Letra de Edward Herman, Robert Sour,
Frank Eyton, Música de John Green

© 1930 (renovado) WB Music Corp., Range Road Music, Inc., Quartet Music, Inc. y Druropetal Music. Todos los derechos reservados.
Utilizado con permiso. WARNER BROS. PUBLICATIONS, Miami, FL 33014

Ejemplo 16-6

Rearmonización de John Coltrane
Se han simplificado las voces de piano de McCoy Tyner

Ejemplo 16-6 (Continuación)



D.S. al Fine

Ahora toca el **ejemplo 16-6**, una versión simplificada de la partitura del piano de McCoy Tyner y la partitura del bajo de Steve Davis de la grabación de 1960 de Coltrane de "Body And Soul".[4] La rearmonización de 'Trane muestra lo mucho que había evolucionado en los dos años desde que grabó "Spring Is Here".

He aquí algunos de los momentos culminantes de "Body And Soul" según Coltrane:

- Coltrane ha alargado el tema de 32 hasta 64 compases, tocándolo en compás partido.
- En el *vamp* de la intro y en los cuatro primeros compases del tema, McCoy toca una línea descendente cromática dentro de los acordes. La línea (E♭, D, D♭, C), cambia los acordes de E♭- a E♭-Δ, E♭-7 y finalmente a A♭7.
- McCoy y Steve tocan un pedal de A♭ en la intro y en los compases 1 a 7, 9 a 11 y 13 a 15 de las secciones A. Los acordes que no tienen A♭

[4] John Coltrane, *Coltrane's Sound*, Atlantic, 1960.

como nota del bajo (en los compases 8, 12 y 16) dejan algún respiro, interrumpiendo la continuidad del pedal de A♭.

- La progresión de E-7, A7 del compás 8 es una progresión de II-V de acercamiento cromático para llegar a A♭ en el compás 9.
- Notarás que el acorde de B7 del compás 12 tiene una ♯11: Ten presente que la ♯11 se suele tocar en los acordes de V grado cuando no forman parte de una progresión de II-V y no se resuelven hacia abajo en una 5ª, que es lo que ocurre aquí.
- Escucha los acordes muy sombríos de F+/A♭ y G+/A♭ de los compases 6 y 13-15.
- Quizá la parte más conocida del arreglo de Coltrane de "Body And Soul" sea el puente. Comenzando en el quinto compás del puente (compás 22 del **ejemplo 16-6**), Coltrane abandona la melodía escrita e improvisa sobre los cambios parecidos a los de "Giant Steps" y "Countdown", bajando los centros tonales en 3as mayores (de D mayor a B♭ mayor a G♭ mayor, volviendo a D mayor). Comienza la segunda mitad del puente (compás 26) con un acorde de Dø en lugar del D-7 original y vuelve a bajar los centros de tonalidad en 3as mayores, pasando por las tonalidades de C, A♭, E y volviendo a C, antes de descender cromáticamente al acorde original de B♭7 al final del puente.

De manera semejante a la versión de Kenny Barron de "Spring Is Here", la versión de Coltrane es una declaración tan personal como la canción original de Johnny Green.

Hasta aquí hemos hablado de armonía y teoría, de escalas y de improvisación, de técnicas de práctica, de cómo tocar sobre los cambios del Blues y de "I've Got Rhythm" y de la rearmonización. Ahora nos toca hablar del punto de partida de los músicos del jazz: los temas mismos.

PARTE IV
Los temas

CAPÍTULO DIECISIETE Forma y composición de la canción 383

Determinando la forma de una canción 384
- AABA 386
- ABAC 388
- ABCD 388
- AABC 389
- AB 389
- ABC 390
- ABA 390
- AAB 390
- Formas de canción que se dan únicamente en un solo tema 391

Las intros, los interludios, finales especiales, *shout choruses* y versos 391

Temas con secciones improvisadas 394

Nada es sagrado 394

Temas con la melodía ejecutada por el bajo 394

Composición de jazz y forma de canción 395
- "My Little Brown Book" de Billy Strayhorn 396
- "Beatrice" de Sam Rivers 398

CAPÍTULO DIECIOCHO Leyendo un reparto de melodía 401

La armadura de la clave 401

La melodía 402

Los cambios 403

Ritmo y fraseo 405

Cifras de acordes: Correctas, incorrectas u opcionales 405

CAPÍTULO DIECINUEVE Aprendiendo un tema de memoria 411

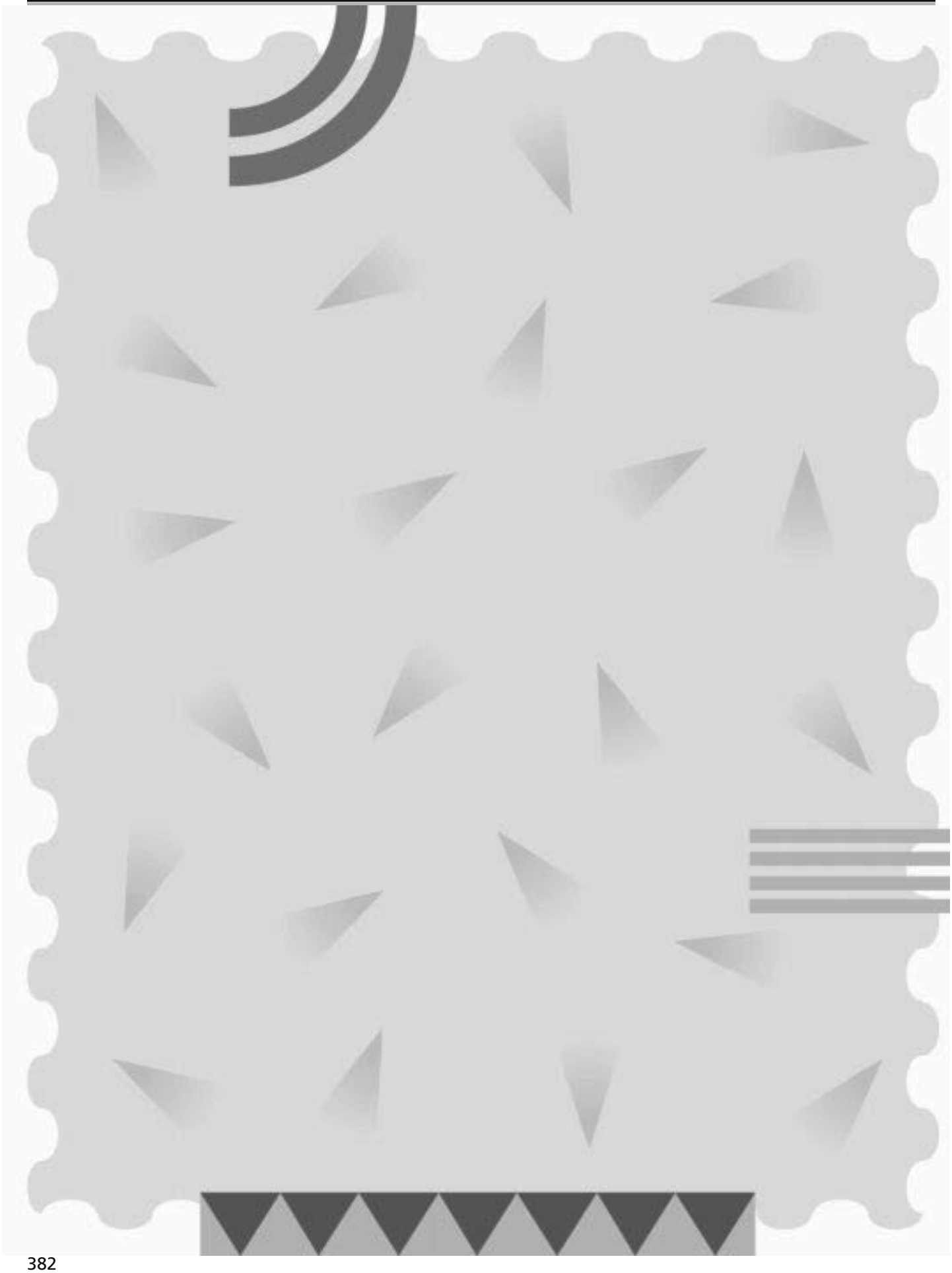
La forma 411

La melodía 413

Los cambios 413

CAPÍTULO VEINTE Las "cabezas" 415

CAPÍTULO VEINTIUNO El repertorio 419



Capítulo Diecisiete
Forma y composición de la canción

- *Determinando la forma de una canción*
- *Intros, interludios, finales especiales,* shout choruses *y* verses
- *Temas con secciones improvisadas*
- *Nada es sagrado*
- *Temas con la melodía ejecutada por el bajo*
- *Composición de jazz y forma de canción*
  - ***"My Little Brown Book" de Billy Strayhorn***
  - ***"Beatrice" de Sam Rivers***

A medida que comiences a tocar standards y temas de jazz, oirás términos como "ABBA", "ABAC" y "ABCD". Estos grupos de letras se refieren a las varias formas de canción. Excepción hecha del blues, que suele ser de 12 compases de extensión, los temas de jazz y los standards suelen constar de frases de ocho compases, a cada una de los cuales se le puede asignar una letra, como "A", "B", "C" o "D". En este capítulo se describen varias formas de canción y se dan ejemplos de los temas que representan cada forma. En el Capítulo 21, "El repertorio", se encuentra una lista de las grabaciones recomendadas de los temas.

Debes empezar a fijarte en los estilos individuales de composición de los que compusieron los temas del repertorio standard del jazz. Por ejemplo Cole Porter se especializaba en temas de forma larga, como "Begin The Beguine" (de 108 compases), "Love For Sale" (de 64 compases) y "Night And Day" (de 48 compases). Por otra parte, Thelonious Monk sobresalía en componer temas muy breves, como "Bemsha Swing" (de 16 compases) y "Light Blue") (de 8 compases). Wayne Shorter escribe muchos temas con números raros de compases, tales como "Infant Eyes" (de 27 compases), "Miyako" (de 28 compases), "Speak No Evil" (de 50 compases) y "Yes Or No" (de 58 compases). Benny Golson se destaca en escribir temas con *verses*, como "I Remember Clifford" y temas con *shout choruses*, tales como "Whisper Not" y "Along Came Betty".

Determinando la forma de una canción

Al tocar un tema por primera vez, échale un vistazo a la melodía y los acordes para ver si puedes determinar la forma del tema. Fíjate en el **ejemplo 17-1**, un reparto de melodía de "I Hear A Rhapsody". La barra de repetición del principio y el final de los ocho primeros compases indica que se repite la primera sección (A) y por lo tanto que a los 16 primeros compases de "I Hear A Rhapsody" se les puede asignar las letras AA. Aunque sea distinta la primera casilla de la segunda, las dos secciones se parecen lo suficiente como para asignarles la misma letra. La próxima sección de ocho compases es distinta, tanto melódica como armónicamente, de las primeras dos secciones de ocho compases, por lo que se le asigna la letra B.[1] La última sección de ocho compases es melódicamente igual a los ocho primeros compases, por eso se le asigna la letra A.

Para resumir la forma de "I Hear A Rhapsody":

- La primera sección de ocho compases del tema se denomina A.
- La segunda sección de ocho compases, con la misma melodía también se denomina A.
- La tercera sección de ocho compases, con melodía distinta, se denomina B.
- La cuarta sección de ocho compases, con la misma melodía que la primera y la segunda sección de ocho compases, se denomina A.

En otras palabras, la forma de "I Hear A Rhapsody" es AABA.

Es imprescindible saberse la forma de los temas:

- Impide a que te pierdas.
- Te ayuda a aprender de memoria. En el caso de "I Hear A Rhapsody", solamente hay que aprender dos secciones de ocho compases, A y B, en vez de tener que aprenderse 32 compases individuales.

[1] También se le denomina el *puente*. Sin embargo, no todos los temas son provistos de puente, y los puentes pueden tener otras designaciones además de la letra B.

Ejemplo 17-1

I Hear A Rhapsody

Letra y música de George Fragos,
Jack Baker y Richard Gasparre

©1940 Broadcast Music Inc., USA, Campbell Connelly & Co. Ltd., 8/9 Frith St., London W1.
Utilizado con permiso de Music Sales Ltd. Todos los derechos reservados.
Copyright internacional asegurado.

AABA

Existen cientos de temas de jazz y standards de forma AABA de 32 compases, incluyendo muchos de los mejores temas:

"Daahoud" de Clifford Brown
"When Lights Are Low" de Benny Carter
"Impressions" de John Coltrane
"Nardis" de Miles Davis
"Satin Doll" de Duke Ellington
"Woody'n You" de Dizzy Gillespie
"Killer Joe" de Benny Golson
"Body and Soul" de Johnny Green
"Maiden Voyage" de Herbie Hancock
"There Is No Greater Love" de Isham Jones
"Jordu" de Duke Jordan
"Take The 'A' Train" de Billy Strayhorn
"Perdido" de Juan Tizol

"I've Got Rhythm" de George Gershwin era originalmente un tema de forma AABA de 34 compases, con cuatro secciones de ocho compases y un *tag* de dos compases al final (8-8-8-10). Hace mucho que ya no se usa el *tag*, y las cabezas basadas en "I've Got Rhythm"—tales como el tema "Oleo" de Sonny Rollins y "Anthropology" de Charlie Parker—son de 32 compases de extensión (8-8-8-8).[2]

Thelonious Monk era dueño absoluto de la forma AABA de 32 compases. Sus aportaciones incluyen

"Ask Me Now"
"Bye-Ya"
"Evidence"
"In Walked Bud"
"Little Rootie Tootie"
"Monk's Dream"
"Monk's Mood"
"Off Minor"
"Reflections"
"Rhythm-A-Ning"
"Ruby My Dear"
"Well, You Needn't"

Los temas de forma AABA no siempre son de 32 compases; en muchos casos son de 64 compases (16-16-16-16). Algunos ejemplos son

"Del Sasser" de Sam Jones
"Cherokee" de Ray Noble
"Love For Sale" de Cole Porter
"Lester Left Town" de Wayne Shorter
"Nica's Dream" de Horace Silver

[2] Ver el Capítulo 20 para una lista más completa de cabezas basadas en "I've Got Rhythm".

Existe una forma extendida de AABA con un *tag* de cuatro compases añadido a la última sección A, resultando en un tema de 36 compases (8-8-8-12). Algunos ejemplos son

"The Nearness Of You" de Hoagy Carmichael
"Introspection" de Thelonious Monk
"I Remember You" de Victor Schertzinger

También hay una versión de AABA de 56 compases con un puente de la mitad de extensión de las secciones A (16-16-8-16). Algunos ejemplos son

"Up Jumped Spring" y "Crisis" de Freddie Hubbard
"Jeannine" de Duke Pearson
"In A Capricornian Way" de Woody Shaw
"Gregory Is Here" de Horace Silver

Aunque 12-12-8-12 es la forma usual de un *blues con puente*, hay algunos temas de esta forma en los que las secciones A no son blues. Algunos ejemplos son

"The Best Thing For You" de Irving Berlin
"Joshua" de Victor Feldman, en el que los cuatro primeros compases del puente están en el ritmo de 3/4
"Nica's Tempo" de Gigi Gryce
"Wave" de Antonio Carlos Jobim
"Conception" de George Shearing

Otros temas de AABA de extensión poco común incluyen

"Straight Street" de John Coltrane (12-12-12-12)
La versión de Miles Davis de la canción folklórica sueca "Dear Old Stockholm" (12-12-4-15)
"Pannonica" de Thelonious Monk (8-8-8-9)
"Trinkle Tinkle" de Thelonious Monk es de 7½, 7½, 8, 7½, aunque los solos son de 8-8-8-8
"Little Girl Blue" de Richard Rodgers (12-12-8-4)
"Katrina Ballerina" de Woody Shaw (8-8-16-8)
"A Nightingale Sang In Berkeley Square" de Manning Sherwin (10-10-8-10)
"Speak No Evil" (14-14-8-14) y "Yes Or No" (14-14-16-14) de Wayne Shorter
"A Shade of Jade" de Cedar Walton (12-12-16-12)

Los temas de AABA pueden ser más breves que 32 compases. Dos buenos ejemplos son

"Mahjong" de Wayne Shorter (8-8-4-8)
"Moonlight In Vermont" de Kart Suessdorff (6-6-8-8)

Y a veces los temas de AABA son brevísimos:

"Naima" de John Coltrane (4-4-8-4)
"Bemsha Swing" de Thelonious Monk (4-4-4-4)

ABAC

Aunque AABA es la forma de canción más popular, hay otras formas de canción muy comunes, como por ejemplo ABAC. Como sugieren las tres letras distintas, un tema de ABAC consta de tres secciones melódicamente distintas. La letra 'B' de una forma de canción no se refiere automáticamente a una sección de puente, pues los temas de ABAC carecen de puente. Algunos ejemplos de temas de forma ABAC de 32 compases incluyen

"Nature Boy" de Eden Ahbez
"You Stepped Out Of A Dream" de Nacio Herb Brown
"Someday My Prince Will Come" de Frank Churchill
"Dig" y "Four" de Miles Davis
"Dearly Beloved" de Jerome Kern
"If I Were A Bell" de Frank Loesser
"E. S. P." de Wayne Shorter
"Strollin'" de Horace Silver
"It's You Or No One" de Jule Styne
"I Thought About You" de Jimmy Van Heusen
"Soul Eyes" de Mal Waldron

No todos los temas de ABAC son de 32 compases. Algunos ejemplos de temas más largos incluyen

"Moment's Notice" de John Coltrane (8-8-8-14)[3]
"Desafinado" de Antonio Carlos Jobim (16-16-16-20)
"Airegin" de Sonny Rollins (8-12-8-8)
"Dance Cadaverous" de Wayne Shorter (16-16-16-16)

ABCD

La forma ABCD, en la que las cuatro secciones contienen material melódico básicamente distinto, es otra forma popular. Algunos ejemplos de 32 compases (8-8-8-8) son

"Come Rain Or Come Shine" y "My Shining Hour" de Harold Arlen
"Manha De Carnaval" de Luis Bonfa
"Bye Bye Blackbird" de Ray Henderson

No todos los temas de forma ABCD son de 32 compases. El tema "Along Came Betty" de Benny Golson tiene 34 compases (8-8-8-10). "Played Twice" de Thelonious Monk es un tema de ABCD de 16 compases (4-4-4-4). Como sugiere el título, siempre se toca dos veces. Otro tema de ABCD de 16 compases es "Beatrice" de Sam Rivers (4-4-4-4). Existe la tentación de calificar el tema como AB (8-8), pero cada sección de cuatro compases es, sin lugar a dudas, una idea melódica de desarrollo independiente, o sea, un ABCD en miniatura. "Beatrice" se analiza en detalle más adelante en este capítulo. Un tema de ABCD de 18 compases poco común es "Punjab" de Joe Henderson (6-4-4-4).

[3] La génesis del título del tema "Moment's Notice" se basa en una ocasión en que Coltrane repartía las partituras del tema, que aún no tenía título, en la sesión de grabación para el disco *Blue Train*. Curtis Fuller se fijó en los cambios y le comentó a 'Trane —¿Tú quieres que yo toque estos cambios *en el acto* (*a moment's notice*)?

AABC

La forma AABC es poco común en la medida en que la sección que sigue al puente dista de la sección A. Los temas de AABC casi nunca son de 32 compases de extensión. Algunos ejemplos incluyen

"Lonnie's Lament" de John Coltrane (4-4-4-4)
"Very Early" de Bill Evans (16-16-8-8)
"The Song Is You" de Jerome Kern (16-16-16-16)
"I Concentrate On You" de Cole Porter (16-16-16-16)
"Where Or When" de Richard Rodgers (10-10-8-12)
"Alone Together" de Arthur Schwartz (14-14-8-8)
"Organ Grinder" de Woody Shaw (8-8-12-8)

Un tema muy largo de forma AABC es "Spring Can Really Hang You Up The Most" de Tommy Wolf. Se suele repetir, resultando en la forma AABCAABC. La sección C se extiende durante la segunda ejecución, por lo tanto la forma final, aunque parece mentira, es de 8-8-8-10-8-8-8-16, un total de 74 compases. Y si no fuera mucho, la canción va precedida de un *verse* de 12 compases. ¡Que no sea éste el primer tema que trates de aprender de memoria!

AB

Una forma más breve, por lo general de 16 compases de extensión, es AB. Los temas de menos de 32 compases se suelen tocar dos veces antes de comenzar los solos, resultando en efecto en la forma ABAB. Algunos ejemplos son

"Giant Steps" y "Crescent" de John Coltrane
"Lady Bird" de Tadd Dameron
"Tune Up" de Miles Davis
"Blue Bossa" de Kenny Dorham
"Freedom Jazz Dance" de Eddie Harris
"No Me Escueca [o sea, *Esqueça*]" de Joe Henderson
"Pent-Up House" y "St. Thomas" de Sonny Rollins
"Nefertiti" y "Night Dreamer" de Wayne Shorter
"Silver's Serenade" de Horace Silver
"Peresina" de McCoy Tyner

Un tema de AB más largo es "Think On Me" de George Cables (8-10). Un tema de AB que no se suele repetir es la linda balada de Kenny Dirham, "La Mesha" (8-12). Un tema de AB extremadamente breve es "Light Blue" de Thelonious Monk (4-4), que se suele tocar cuatro veces.

ABC

Otra forma común, con tres secciones melódicas completamente distintas, es ABC. Algunos ejemplos incluyen

"Resolution" de John Coltrane (8-8-8)
"Afro-Centric" (10-10-6) y "Black Narcissus" (8-8-8) de Joe Henderson
"Gaslight" de Duke Pearson (8-6-8)
"Miyako" de Wayne Shorter (8-8-12)
"Nutville" de Horace Silver (8-8-8)
"Mercy, Mercy, Mercy" de Joe Zawinul (8-8-4)

ABA

Otra forma común es ABA. Algunos buenos ejemplos son

"Like Sonny" de John Coltrane (8-8-8)
"Stablemates" de Benny Golson (14-8-14)
"Infant Eyes" de Wayne Shorter (9-9-9)

Un tema de ABA muy poco común es "Brilliant Corners" de Thelonious Monk (8-7-7). El tema se toca dos veces, primero a tiempo lento y luego el doble de rápido. Los solos siguen la misma forma. ¿Te pica la curiosidad? Pues escucha la grabación.

Si te has percatado de la frecuencia con que se mencionan Thelonious Monk y Wayne Shorter, es que ambos dominan a la perfección todas las formas de canción.

AAB

Otra forma poco común es AAB, con el puente al final del tema. Tres buenos ejemplos son

"Once I Loved" ("Amor em Paz") de Antonio Carlos Jobim (16-20-8)
"Night And Day" de Cole Porter (16-16-16)
"Song For My Father" de Horace Silver (8-8-8)

Formas de canción que se dan únicamente en un solo tema

Algunas formas de canción se encuentran únicamente en un solo tema. He aquí algunos ejemplos:

"Windows" de Chick Corea, ABCDE (8-8-8-8-16)
"Epistrophy" de Thelonious Monk, ABCB (8-8-8-8)
"Rosewood", el tema extraordinariamente bello de Woody Shaw, de 77 compases, ABCDEABCDF (8-8-8-8-5-8-8-8-8-8)
"Barbara", el vals de 76 de Horace Silver, ABACDE (16-16-16-8-12-8)
"Children Of The Night" de Wayne Shorter, ABCAB (8-12-8-8-12)
"Begin The Beguine", tema casi imposible de categorizar de Cole Porter, de 108 compases, AABCDE (16-16-16-16-16-28). La manera de mostrar la forma aquí es algo arbitraria, ya que las dos secciones A se distinguen un tanto melódicamente y la sección E se podría considerar como repetición de la sección D, con un rabito (*tag*) de 12 compases.
"My Ship" de Kurt Weill, AABAC (8-8-8-8-6)

El tema de Herbie Hancock, "Dolphin Dance", ABCDE (8-8-8-10-4) es poco común en la medida en que la sección E, de cuatro compases, reemplaza los cuatro primeros compases de A en todos los coros tocados después de la cabeza.

El tema "Little Sunflower" de Freddie Hubbard (AABBAA (8-8-8-8-8-8) es el tema en el que los músicos del jazz principiantes tienen más probabilidad de perderse. Algunos músicos lo tocan en forma de AABBA (8-8-8-8-8), suprimiendo los 8 últimos compases. Cuando este tema se pide, es inevitable que siga la pregunta, —¿y de qué forma? Otro tema que les da guerra a los principiantes es "Milestones" de Miles Davis, AABBA (8-8-8-8-8)

Algunos temas son muy breves, con ideas melódicas que fluyen tan suavemente que no existe ninguna demarcación clara de secciones. En este caso, se denominan sencillamente "A". Cinco buenos ejemplos son

"Blue In Green", de 10 compases, de Miles Davis
"Serenity", de 14 compases, de Joe Henderson
"Prophet Jennings", de 11 compases, de Freddie Hubbard
"Borderick", de 8 compases, de Bud Powell
"Peace", de 10 compases, de Horace Silver

La palabra "forma" se puede referir no sólo a las sencillas designaciones por letras de un tema. En las actuaciones del jazz, los metales suelen improvisar primero, mientras la sección de ritmo repite los cambios hasta el infinito. Volviendo al revés este sistema, la versión de Miles Davis de "Nefertiti" de Wayne Shorter presenta la sección de ritmo que improvisa colectivamente mientras los metales repiten la melodía hasta el infinito.

Las intros, los interludios, finales especiales, shout choruses y versos

Los músicos del jazz se valen de manera muy original de las intros, los interludios, finales especiales, *shout choruses* y versos. Estos elementos forman parte integral de muchos temas y casi siempre se tocan como parte del arreglo de un tema. Hay que sabérselos igual que se sabe el tema en sí. Cuando alguien pide "I Remember Clifford" no quieras ser el único músico de la tarima que no se sepa el verso. Por lo general, estas secciones especiales no forman parte de los solos.

Intro es abreviatura de introducción, que se compone específicamente para un tema dado. Algunos ejemplos de temas con intros son:

"Equinox" de John Coltrane tiene una intro de 14 compases.
"Moment's Notice" de Coltrane tiene una intro que también sirve como los 22 últimos compases del tema.
"Satin Doll" de Duke Ellington tiene una intro de cuatro compases, que se suele repetir.
"Joshua" de Victor Feldman tiene una intro de ocho compases.
"A Night In Tunisia" de Dizzy Gillespie tiene una intro para la sección de ritmo de cuatro compases, estilo "toquen el vamp hasta que les dé el pie."
"Maiden Voyage" de Herbie Hancock tiene una intro para la sección de ritmo de 16 compases.
"No Me Escueca [o sea, *Esqueça*]" de Joe Henderson tiene una intro de 20 compases.
"Punjab" del mismo Joe tiene una intro de ocho compases.
El arreglo de Freddie Hubbard de "Pensativa" de Claire Fischer tiene una intro de ocho compases.
"Del Sasser" de Sam Jones tiene una intro de ocho compases.
"If I Were A Bell" de Frank Loesser tiene una intro de ocho compases puesta por Miles Davis, en la que el piano imita una campana, tocando "¡din-don, din-don!"
"Airegin" de Sonny Rollins tiene una intro de ocho compases.
"Valse Hot" del mismo Sonny tiene una intro de ocho compases.
"The Moontrane" de Woody Shaw tiene una intro de 12 compases.
"Witch Hunt" de Wayne Shorter tiene una intro de 13 compases.
"Take The 'A' Train" de Billy Strayhorn tiene una intro de cuatro compases, que se suele repetir.

El *interludio* es una sección compuesta especialmente que se suele tocar entre las actuaciones de los solistas. Algunos ejemplos incluyen:

"A Night In Tunisia" de Dizzy Gillespie tiene un interludio entre los solos de 16 compases.
"Nica's Dream" de Horace Silver tiene un interludio de 8 compases.

El *final especial*, como indica el nombre, es un final compuesto específicamente para el coro final (*out chorus*). Algunos buenos ejemplos incluyen

"Daahoud" de Clifford Brown tiene un final especial de cuatro compases en el coro final.
"Think On Me" de George Cables, tiene un final especial de seis compases.
En el coro final de "I Remember You" de Victor Schertzinger, la mayoría de los músicos del jazz repiten los compases 25-26 un tono entero o una 3ª menor más agudo, luego volviendo a la partitura escrita. Asegúrate de poderlo tocar de ambas formas y de repente, porque casi nunca se anuncia cuál de los finales se ha de tocar.
"Strollin'" de Horace Silver tiene un final especial de cuatro compases en el último coro que reemplaza los dos compases finales originales.
"Nutville" del mismo Horace tiene un final de cuatro compases en el último coro.

Muchos temas tienen combinaciones de intros, interludios y finales. Algunos ejemplos son:

"Groovin' High" de Dizzy Gillespie tiene una intro de seis compases y un final de ocho compases tocado en medio tiempo.
"'Round Midnight" de Thelonious Monk tiene una intro de seis compases y un final de ocho compases.
"Bouncin' With Bud" de Bud Powell tiene una intro de ocho compases y un interludio de ocho compases.

En algunos temas la intro, el interludio y el final son iguales. Algunos ejemplos incluyen:

"Seven Steps To Heaven" de Victor Feldman tiene un interludio de ocho compases y un final iguales.
"Bebop" de Dizzy Gillespie tiene una intro de diez compases y un final iguales.
"All The Things You Are" se suele tocar con una intro de ocho compases y un final iguales, compuestos no por Kern sino por Charlie Parker.
"I Mean You" de Thelonious Monk tiene una intro de cuatro compases que se toca como interludio en el medio del último compás del tema y también como final. Esto quiere decir que las cabezas de "entrada" y "salida" tienen 35½ compases de extensión (31½ más 4) pero los *blowing choruses* todavía son de 32 compases. ¿Confundido? Escucha una grabación del tema.
"What Is This Thing Called Love" de Cole Porter a veces se toca con una intro de *vamp* y un final iguales.
"Nica's Dream" de Horace Silver tiene una intro de *vamp* de ocho compases y un interludio de ocho compases que sirve también de final.
"Peresina" de McCoy Tyner tiene un *vamp* de ocho compases para la sección de ritmo que sirve de intro y de interludio antes del primer solo.
"Jitterbug Waltz" de Fats Waller tiene un interludio de 16 compases que a veces sirve de final.

El *shout chorus* es un coro compuesto específicamente para tocarse entre el último solo y la cabeza de salida. Los temas con *shout choruses* incluen

"Blue Bossa" de Kenny Dirham
"Woody'n You" de Dizzy Gillespie
"Whisper Not" y "Along Came Betty" de Benny Golson
"No Me Escueca [o sea, *Esqueça*]" de Joe Henderson
"Gaslight" de Duke Pearson

El *verse* es una intro especial, que se suele tocar *rubato*, o sea en tiempo libre. Son comunes los versos en la música cantada pero poco comunes en el jazz instrumental. Tres excepciones notables son:

El verso de 28 compases de "Lush Life" de Billy Strayhorn
El verso de seis compases de "I Remember Clifford" de Benny Golson
El verso de 16 compases de "Stardust" de Hoagy Carmichael.

Temas con secciones improvisadas

Algunos temas tienen secciones improvisadas que especifican solamente los cambios de acorde y sin melodía escrita. He aquí algunos ejemplos:

La versión de Miles Davis de la canción folklórica sueca "Dear Old Stockholm" tiene un puente improvisado de cuatro compases.
Los seis últimos compases de "Afro-Centric" de Joe Henderson son improvisados.
"Little Melonae" de Jackie McLean tiene un puente improvisado.
"Ah-Leu-Cha" de Charlie Parker tiene un solo de batería en el puente. Su "Dewey Square" también tiene un puente improvisado.
"Oleo" de Sonny Rollins tiene un puente improvisado.
"The Green Street Caper" de Woody Shaw tiene dos secciones improvisadas de ocho y de cuatro compases.
En el Blues de Woody, "To Kill A Brick", solamente los cuatro primeros compases tienen melodía escrita; los ocho últimos compases son improvisados.

Nada es sagrado

A veces un músico del jazz altera bastante el tema de otro músico. Miles Davis reemplazó el puente original de dos temas con el suyo propio, en "Well, You Needn't" de Thelonious Monk y "When Lights Are Low" de Benny Carter. Stanley Turrentine pasó por alto el puente en su versión del tema AABA de Coltrane, "Impressions", solo repitiendo la sección A un semitono más agudo como B. El puente de Coltrane es muy bello y la mayoría de los músicos tocan "Impresiones" de la manera de que lo compuso 'Trane'.[4]

El tema de Thad Jones, "A Child Is Born", es de 32 compases de extensión. Sin embargo, al tocar los solos en el tema de Thad, los músicos del jazz suelen suprimir los dos últimos compases, convirtiendo la forma del solo en 30 compases. Ocurre lo mismo con el tema de Antonio Carlos Jobim, "Corcovado", que es de 36 compases, pero los músicos del jazz suelen suprimir los dos últimos compases en los coros de solos.

Temas con la melodía ejecutada por el bajo

En unos pocos temas, la melodía la toca el bajista—a veces solo/a, a veces en unísono con otros instrumentos. Algunos ejemplos son

"Visitation" de Paul Chambers
"So What" de Miles Davis
La intro de "No Me Escueca [*sic*]" de Joe Henderson
"Bittersweet" de Sam Jones
"Dexterity" de Charlie Parker"
"Tricotism" de Oscar Pettiford

[4] Ver la nota 23 de la página 30 sobre el probable origen de "Impresiones" de Coltrane.

Composición de jazz y forma de canción

La mayoría de los grandes músicos del jazz han sido también grandes compositores. Las composiciones de Duke, Bud, Monk, Dizzy, Miles, Bud Powell, Horace Silver, Herbie Hancock, John Coltrane, McCoy Tyner, Joe Henderson, Wayne Shorter, Bobby Hutcherson, Charles Mingus, Mulgrew Miller y más durarán tanto tiempo como sus famosos solos. Solo hay unos pocos maestros del jazz que no se conocen tan bien como compositores; Art Tatum, por ejemplo.

Wayne Shorter ©Lee Tanner/ The Jazz Image Todos los derechos reservados

La composición del jazz o de cualquier género, necesita su propio libro. En esta sección se ofrecen algunas ideas que tienen que ver principalmente con la forma de canción.

Al igual que cualquier forma de arte, el jazz es una combinación de lo previsible y lo imprevisto. Después de mil actuaciones nos sigue gustando "Stella By Starlight" porque nos agradan su melodía y los cambios de acordes. Al escuchar "Stella" tocarse por enésima vez, esperamos oír más o menos la misma melodía y los mismos acordes familiares –*lo previsible*. Pero la melodía de "Stella" se puede frasear de nuevo y los cambios se pueden rearmonizar de un sinfín de maneras—*lo imprevisto*.[5] Este equilibrio entre lo previsible y lo imprevisto es también el sello de la buena composición, sea de temas del jazz, los standards o cualquier tipo de música. Al analizar un tema, fíjate en la manera de que el compositor establece lo previsible y si es un buen tema, en dónde ocurre lo imprevisto.

[5] A propósito de lo previsible y lo imprevisto, Duke Ellington dijo una vez (no son sus palabras exactas), "El tocar el jazz significa el aprender cuantos nuevos *licks* sea posible." Esto no es tan cínico como suena, pues el tocar *licks* en secuencias distintas, con mucha variedad rítmica, te hará ir muy lejos hacia esa originalidad tan escurridiza que todos buscamos.

"My Little Brown Book" de Billy Strayhorn

"My Little Brown Book" es uno de los temas más entrañables de Billy Strayhorn; fue inmortalizado por John Coltrane y Duke Ellington.[6] Échale un vistazo al tema para determinar su forma. Los signos de repetición al principio y al final del compás ocho indican de inmediato que el tema comienza como AA. La sección B es de ocho compases de extensión y hay cifrado de *D.S. al coda*. Notarás que la coda es de cuatro compases de extensión, con dos compases más que los compases que reemplaza. Por lo tanto, "My Little Brown Book" es de forma AABA (8-8-8-10). Los temas de AABA, con tres secciones de A, contienen un alto grado de lo previsible dentro de su forma. Sin embargo, al igual que la mayoría de los temas de Billy Strayhorn, "My Little Brown Book" trae unas sorpresas. La variedad armónica de los más temas de AABA se da en la sección B. Billy sigue esta fórmula por la mayor parte, pero saca la sorpresa más gorda en el lugar más inesperado.

"My Little Brown Book" está en B♭ mayor y modula a dos tonalidades mayores adicionales. El melancólico acorde de Cø del cuarto compás de cada sección A coquetea y sugiere un cambio a tonalidad menor que nunca llega. El puente modula hacia D♭, proporcionando el contraste tonal tan deseado en el puente de un tema AABA. La gran sorpresa llega en la coda, en la cual el tema sube inesperadamente en un semitono hacia una progresión de II-V-I en B mayor. Esta alegre tonalidad dura solamente seis tiempos antes de que regrese el melancólico acorde de Cø, sugiriendo de nuevo una tonalidad menor, pero la canción termina luego con una progresión de II-V-I en B♭ mayor de nuevo.

[6] *John Coltrane & Duke Ellington*, Impulse, 1962.

Ejemplo 17-2

My Little Brown Book

Billy Strayhorn

"My Little Brown Book (alias Little Brown Book)" © 1944 (renovado) por Tempo Music, Inc., y Music Sales Corporation (ASCAP).
Todos los derechos administrados por Music Sales Corporation. Copyright internacional asegurado. Reimpreso con permiso.

Ejemplo 17-3

Beatrice

Sam Rivers

Copyright 1964 Rivbea Music. Utilizado con permiso.

"Beatrice" de Sam Rivers

Con su equilibrio entre lo previsible y lo imprevisto, el tema de 16 compases "Beatrice" de Sam Rivers es una pequeña obra maestra.

El **ejemplo 17-3** muestra un arreglo sencillo para piano de "Beatrice". La canción fue grabada por Sam en los años 60.[7] Joe Henderson la grabó dos veces[8] y se ha convertido en tema favorito de muchos músicos del jazz.

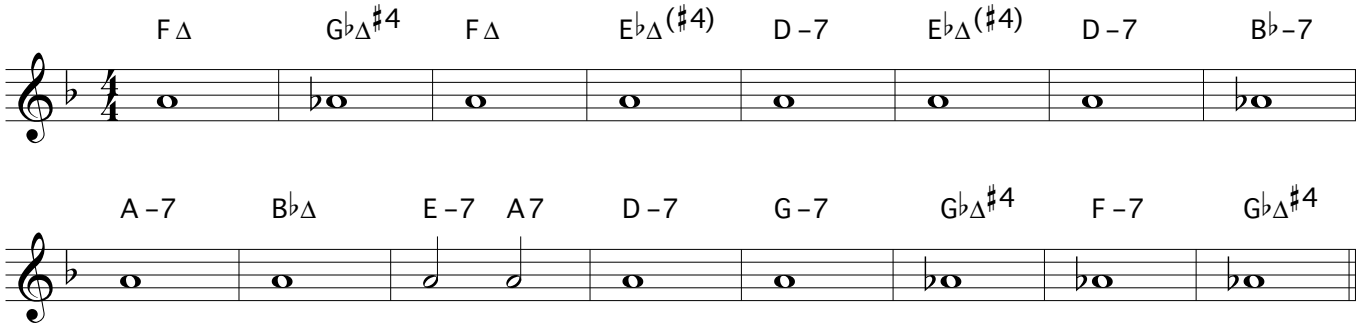
[7] Sam Rivers, *Fuchsia Swing Song*, Blue Note, 1965.
[8] Joe Henderson, *State Of The Tenor*, Blue Note, 1985 y *An Evening With Joe Henderson*, Red Record, 1987.

"Beatrice" es de solamente 16 compases de extensión pero es un tema sumamente organizado y estructurado. La mayoría de los temas de 16 compases son de forma AB, pero cada sección de cuatro compases de "Beatrice" es una idea melódica de desarrollo independiente, o sea, un ABCD en miniatura. El puente, o sección C, es donde más variedad se encuentra pero la sorpresa más grande llega en la sección D.

En los diez primeros compases, la fundamental de todos los acordes menos uno asciende o desciende en un semitono o un tono entero, estableciendo un efecto agradable de vaivén. El movimiento de la fundamental del compás 7 al 8 pasa de D a B♭ (una 6ª menor más agudo en este arreglo simplificado para piano, pero en la realidad es más probable que el bajista descienda en una 3ª mayor). La sección C (compases 9-12) se caracteriza por saltos repentinos en el movimiento de la fundamental (un trítono entre B♭Δ y E-7 y una 5ª entre A7 que se resuelve hacia abajo a D-7). También, el único movimiento de la fundamental de II-V-I (E-7, A7, D-7) del tema ocurre en los compases 11-12. El movimiento de la fundamental por grados regresa en la sección D. Las secciones A y B ofrecen lo previsible del movimiento de la fundamental, con el contraste proporcionado por la sección C. Vuelve lo previsible del movimiento de la fundamental en la sección D (compases 13-16).

Los acordes y las escalas de "Beatrice" tienen muchas notas en común. F y C son notas en común de todos los acordes/las escalas menos A-7, E-7 y A7, todos los cuales se dan en la sección C. Hay que notar también las escalas que incluyan la nota A y que incluyan A♭ (**ejemplo 17-4**). Se muestra la nota A en los compases de E♭Δ por ser A♭ la nota "vitanda" de un acorde de E♭Δ—no es que no se pueda tocar A♭ en un acorde de E♭Δ. Notarás que la sección C es la única en que la nota A va bien con todos los acordes.

Ejemplo 17-4



Armónicamente, todo revuelve alrededor de F mayor, su relativo menor (D-7) o el subdominante (B♭Δ). Pero el acorde del penúltimo compás[9] es F-7, donde la tonalidad de "Beatrice" cambia abruptamente de F mayor en F menor. *Lo imprevisto*. Al igual que lo que ocurre con "My Little Brown Book", hay mucha variedad en el puente, pero llega la sorpresa hacia el final de la canción.

Otros elementos de organización de "Beatrice" incluyen:

- El único compás que incluye dos acordes es el tercer compás de la sección C.
- La nota más aguda del tema ocurre en el tercer compás de C.
- A♭ es una nota en común de tres acordes seguidos solamente en los tres últimos acordes del tema, lo cual ayuda a fijar la transición de F mayor a F menor.

Te preguntarás si Sam planeó todo esto a sabiendas. Se le podría preguntar, pero seguramente diría que no. Se suele decir que todo esto es cosa de instinto en los grandes músicos, que es cierto hasta cierto punto, pero son la experiencia y la madurez lo que pone a punto los instintos con que nacemos.

En este capítulo hemos visto las hojas de reparto (arreglos) de "I Hear A Rhapsody", "My Little Brown Book" y "Beatrice". Una hoja de reparto es un pedazo de papel que lleva cantidad de datos cifrados, que pasaremos a examinar en el siguiente capítulo.

[9] Ten presente que el acorde del último compás de un tema suele ser el acorde de vuelta para volver al principio, más que un acorde de tónica.

Capítulo Dieciocho
Leyendo un reparto de melodía

- *La armadura de la clave*
- *La melodía*
- *Los cambios*
- *Ritmo y fraseo*
- *Cifras de acordes: correctas, incorrectas u opcionales*

Un *reparto de melodía* es un pedazo de papel que contiene la línea melódica, las cifras de los acordes y en muchas ocasiones la letra de un tema. A veces los repartos de melodía también incluyen una intro, las voces, golpes rítmicos, el final y mucho más. Pero por regla general ofrecen un mínimo de información y en muchos casos (las cifras de los acordes, por ejemplo) la información está cifrada. Pero con estas pocas cifras los músicos del jazz crean algo mágico. El interpretar un reparto de melodía es el asunto de este capítulo.

La armadura de la clave

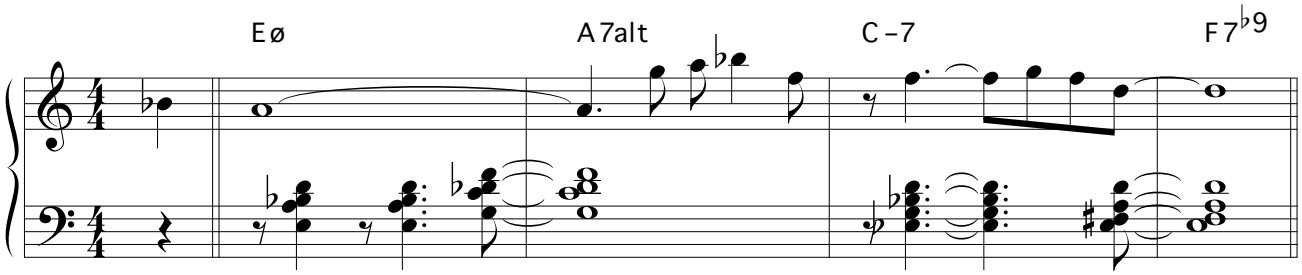
Al ver por primera vez el reparto de melodía de un tema desconocido, lo primero en que debes fijarte es en la armadura de la clave. *La armadura de la clave afecta solamente la melodía del tema, no las cifras de los acordes.* Muchas veces los principiantes piensan que no se puede tocar notas como F♯ en un acorde de G∆ si la armadura de la clave es de F, o sea de un bemol. En realidad sí se puede, porque la armadura de un bemol afecta solamente la línea melódica, no los acordes. A diferencia del cifrado normal, que coloca la armadura de la clave al principio de cada línea de música, los repartos de melodía suelen mostrar la armadura de la clave solamente al principio del tema. Otra razón para fijarse ante todo en la armadura de la clave es que la cifra del acorde del primer compás te puede dar una falsa impresión de la tonalidad del tema. Por ejemplo, "Night And Day" de Cole Porter está en E♭ pero el primer acorde es B∆.

La melodía

La melodía de un reparto de melodía se suele escribir en la tesitura media de la clave de sol, *solamente para facilitar la lectura*. Así se evita el uso de líneas adicionales, que puede dificultar la lectura. Sin embargo, puedes tocar la melodía adondequiera, en cualquier tesitura de tu instrumento. Es más, el cambiar de octava en el medio de una melodía logra un efecto estupendo y les presta un aire de conversación a las frases. El **ejemplo 18-1** muestra los cuatro primeros compases del reparto de melodía de "Stella By Starlight" de Victor Young. El **ejemplo 18-2** ofrece un ejemplo de la manera de que un pianista puede ascender la melodía en una octava en el segundo compás. Pero, a menos que quieras dar una impresión de yoyo, no exageres lo de cambiar de octava. El refraseo melódico también produce un efecto estupendo. Fíjate en la manera de que nuestro pianista imaginario refrasea la melodía en el **ejemplo 18-2**.

Ejemplo 18-1

Ejemplo 18-2



melodía tocada según está cifrada...

melodía tocada una octava en posición superior a lo cifrado...

Los cambios

Las cifras de un reparto de melodía serán algo menos creíbles que las tablas de la Ley con las que descendió Moisés del monte Sinaí; los cambios que tocan los músicos del jazz en un tema standard son resultado de un largo proceso evolutivo. Tomemos por ejemplo un tema hipotético compuesto por los años 20 o 30 que todavía se toque hoy día—algo como "Bye Bye Blackbird", "Body And Soul" o "Love For Sale"—y examinemos por pasos la evolución de sus acordes.

1) El compositor compone el tema.
2) El compositor le entrega el tema al editor.
3) El editor acepta el tema y se lo entrega a un pianista de poca monta, quien escribe una versión popular fácil de leer, conocida como "hoja de partitura" para la venta al público.
4) El cantante, la banda, etc., graban el tema.
5) La grabación se hace popular y el público compra la hoja de partitura.
6) Les cae bien el tema a los músicos del jazz, quienes modifican los acordes.
7) Un músico del jazz famoso graba el tema, altera los acordes,[1] le pone una intro[2] distintiva, un interludio[3] y/o un final.[4]
8) La grabación se hace popular entre los músicos del jazz y se convierte en la "nueva" versión standard del tema.

[1] Ver la versión de John Coltrane de "Body And Soul" de Johnny Green, *Coltrane's Sound*, Atlantic, 1960.
[2] Ver la versión de Miles Davis de "Bye Bye Blackbird" de Ray Henderson, *'Round About Midnight,* Columbia, 1955.
[3] Ver la versión de Miles Davis de "In Your Own Sweet Way" de Dave Brubeck, *Workin',* Prestige, 1956.
[4] Ver la versión de Charlie Parker de "All The Things You Are" de Victor Young, *Swedish Schnapps*, Verve, 1949.

La cronología anterior muestra el porqué es casi imposible determinar los "acordes originales" de un tema standard a menos que se tenga en la mano el manuscrito original del compositor. Por otra parte, con temas de jazz originales compuestos por gente como Coltrane, Wayne Shorter, Steve Nelson y Kenny Garrett, la versión del tema que tocamos está mucho más cerca de la versión "original" por dos razones:

- Porque el tema ha sido compuesto por un músico del jazz, los cambios ya están "alterados" para el uso de los músicos del jazz.
- Los músicos del jazz han transcrito el tema de la grabación *original* (de Coltrane, Wayne Shorter, etc.) y por eso el tema ha experimentado menos pasos evolutivos para cuando lo tocas que un standard de Tin Pan Alley.

¿Qué hacer acerca de la incertidumbre hacia los cambios de los standards? *Transcribir el tema de la grabación*. Los *fake books* son una herramienta maravillosa, con tal de que sean exactos.[5] Pero el aprender un tema por medio de tu propia transcripción es la única manera garantizada de que salga bien. En el Capítulo 12 se ofrecen algunas ideas para transcribir los temas.

El hecho de que hayas transcrito un tema de una grabación original no garantiza que vayas a tocar los cambios originales. Miles Davis hizo alteraciones sustanciales en el puente de "Well, You Needn't" de Thelonious Monk[6] y "When Lights Are Low" de Benny Carter.[7] Cuando alguien pide cualquiera de estos temas, siempre sigue esta conversión:

Primer músico: —Vamos a tocar "Well, You Needn't" (o "When Lights Are Low").

Segundo músico: —Bueno, pero ¿con cuál de los puentes?

A veces tendrás que investigar para encontrar los "cambios originales" de un tema y muchas veces tendrás que saberte más de una serie de cambios de un tema dado.

[5] El muy sonado "Real Book" es una gran colección de temas, llena de melodías incorrectas y cambios equivocados. Para un libro más exacto, ver la serie de "The New Real Book", publicada por Sher Music.
[6] Miles Davis, *Steamin'*, Prestige, 1956.
[7] Miles Davis, *Cookin'*, Prestige, 1956.

Ritmo y fraseo

El ritmo y el fraseo son los aspectos más difíciles de comunicar en un reparto de melodía. Si ya has oído una grabación del tema, tendrás una idea de cómo debe sonar, pero si no has oído ninguna grabación y si no hay nadie que te lo explique, tendrás que buscar unas pistas. ¿Cuál es el tiempo? A diferencia de las partituras de la música clásica, los repartos de melodía no suelen incluir indicaciones del tiempo. Y si el tiempo va indicado, se suele colocar encima del primer compás en una aproximación muy vaga, como "balada", "rápido" o "andante". Estos términos te dan al menos una idea de lo rápido que se debe tocar el tema. Ahora bien, ¿debes tocar el tema en tiempo de *swing* o en corcheas justas (tiempo de marcha)? Las etiquetas "bossa", "samba", "jazz latino" y jazz rock" indican que se debe tocar el tema con aire de corcheas justas; de otra forma se puede suponer que se toca con aire de *swing*.

Cifras de acordes: Correctas, incorrectas u opcionales

Al examinar un reparto de melodía, se debe añadir una dosis de escepticismo, sobre todo cuando se trata de extensiones (9ª, 11ª, 13ª) y de alteraciones (♭9, ♯9, ♯11, ♭5, ♯5, ♭13) en las cifras de los acordes. El mismo escepticismo se debe aplicar a la 7ª de un acorde menor, porque los acordes menores se pueden tocar con 7ª mayor (C-Δ) o menor (C-7). Al interpretar las cifras de los acordes en un reparto de melodía, es buena idea tener presente que las extensiones, las alteraciones y la 7ª de los acordes menores serán o:

- Correctas
- Incorrectas
- Opcionales

Mira el **ejemplo 18-3**, un reparto de melodía de "I Hear A Rhapsody" (y que conste que he dicho *mirar*, no *tocar*).

AVISO: No toques el ***ejemplo 18-3:***
¡Está plagado de errores!

Ahora vamos a echarle un vistazo para comprobar si las extensiones y alteraciones de los cambios de "I Hear A Rhapsody" son aceptables *al tocar la melodía*. Si se trata de tocar solo, hay mucha más libertad armónica. Supongamos por el momento que son correctas la fundamental y la cualidad (o sea, mayor, menor o dominante). Todo lo demás es digno de sospecha. Es la hora de ser detective: Busca las pistas.

Ejemplo 18-3

I Hear A Rhapsody

Letra y música de George Fragos,
Jack Baker y Richard Gasparre

© 1940 Broadcast Music Inc., USA, Campbell Connelly & Co. Ltd., 8/9 Frith St., London W1. Utilizado con el permiso de Music Sales Ltd. Todos los derechos reservados. Copyright internacional asegurado.

El acorde del primer compás es C-7. ¿Forma parte de una progresión de II-V (o sea, va seguido de F7)? No, no forma parte de una progresión de II-V y ninguna de las notas melódicas del compás es B♭, la 7ª menor de C-7. Es un acorde de tónica menor o acorde de I grado menor. Podría ser C-6 o C-Δ. C-7 no es cifra incorrecta; es *opcional*.

La nota melódica de Fø del compás 2 ¿es la ♭5? No, sino que es la 7ª. Fø es cifra *opcional*. También sonaría bien un acorde de F-7 sin alterar.

Ahora, ¿qué hay del acorde de B♭7♭9 del compás 2? La nota melódica, D, ¿es la ♭9 del acorde? No, sino que D es la 3ª. La ♭9 es cifra *opcional.* Sin embargo, suena bien porque, como aprendiste en el Capítulo 13, ♭9 suena bien en los acordes de V grado que se resuelven hacia abajo en una 5ª y en efecto, el acorde de B♭7 se resuelve hacia abajo en una 5ª a E♭Δ.

El aspecto de ♯4 del acorde de E♭Δ♯4 del compás 3 no es buena opción, porque una de las notas melódicas del acorde es A♭, la 4ª natural. El aspecto de ♯4 de la cifra del acorde es incorrecto, lo cual no quiere decir que sea imposible que suene bien aquí la ♯4. Cedar Walton probablemente podría hace que sonara bien E♭Δ♯4 mientras que el instrumentista de metal tocara A♭. Sin embargo, con los datos que hay a mano (A♭ en la melodía en un E♭Δ♯4), la ♯4 por lo general no es buena opción.

La nota melódica del acorde de D♭7alt del compás 3 es B♭, la 13ª del acorde. Los acordes alt llevan ♭13, entonces el aspecto alt de D♭7alt es *incorrecto*. Como D♭7 no forma parte de una progresión de II-V y no se resuelve hacia abajo en una 5ª, una mejor opción sería D♭7♯11.

La primera nota melódica del acorde de C7alt del compás 4 es G, la 5ª natural. Los acordes alt no llevan una 5ª natural, entonces C7alt es *incorrecto*. A♭ y B♭, las dos notas melódicas siguientes, son la ♭13 y la 7ª de C7alt, entonces C7alt en los tiempos tercero y cuarto es *correcto*. ¿Qué hacer? Una solución sería tocar C7 en los dos primeros tiempos del compás 4 y C7alt en los dos tiempos siguientes.

La nota melódica del acorde de Fø del compás 5, C♭, es la ♭5 del acorde, entonces la cifra del acorde es *correcta*.

El acorde de B♭7♯11 del compás 6 no es incorrecto pero no es buena opción. Como aprendiste en el Capítulo 13, los acordes de V7♯11 no suelen formar parte de una progresión de II-V y no se suelen resolver hacia abajo en una 5ª. En cambio, B♭7 sí forma parte de una progresión de II-V (Fø, B♭7) y se resuelve hacia abajo en una 5ª (a E♭Δ). En este caso, sonaría mucho mejor ♭9. La ♯11 es *opcional* y la opción es mala.

Las notas melódicas del acorde de E♭Δ del compás 7 son la 9ª y la fundamental, por lo tanto la cifra de E♭Δ es *correcta*.

D-7, el primer acorde de la primera casilla (compás 8) es *correcto*. Se podría tocar Dø, pero los acordes semidisminuidos que forman parte de una progresión de II-V suelen ser seguidos de un acorde de V grado que sea o ♭9 o *alt.* El próximo acorde cifrado es G7♭9, pero el aspecto ♭9 es incorrecto porque una de las notas melódicas del acorde de G7 es A, la 9ª natural.

No hay melodía en la segunda casilla (compás 9), entonces las alteraciones—la ♭5 del acorde de Aø y la ♭9 del acorde de D7♭9—son *opcionales*. Y las opciones son buenas, pues una progresión de II-V menor se resuelve suavemente hacia abajo en una 5ª a un acorde menor y Aø, D7♭9 se resuelven hacia abajo en una 5ª, hacia G-7.

¿El acorde de G-7 del compás 10 forma parte de una progresión de II-V? No, sino que es un acorde de tónica menor o acorde menor de I grado. G-7 no es incorrecto, es opcional. Quizá sonaría más bello un acorde de G-6 o de G-Δ.

E♭, la nota melódica del acorde de Aø del compás 11, es la ♭5 de Aø y la ♭9 de D7$^{\flat 9}$, entonces las dos cifras son *correctas*.

El acorde de G-6 del compás 12 no forma parte de una progesión de II-V, entonces podría ser un acorde de tónica menor. Pero E♭ de la melodía es la ♭6 del acorde de G-6. La disonancia ocurre durante solamente un tiempo y quizá ni siquiera te fijes en ella; sin embargo, una mejor opción sería extender el acorde de D7$^{\flat 9}$ del compás anterior en dos tiempos, retrasando la resolución hacia el acorde de G-6 hasta el tercer tiempo del compás 12.

D, la nota melódica del acorde de C-9 del compás 13, es la 9ª del acorde, entonces la cifra del acorde es correcta. Sin embargo, D se sostiene hasta el acorde de F7alt, donde no sonará nada bien: D es la 13ª de F7 y los acordes alt llevan ♭13. El aspecto alt de la cifra del acorde es *incorrecto*. Sería mejor opción F7$^{\flat 9}$, porque su escala—la escala disminuida semitono-tono—lleva D, la 13ª de F7.

La cifra de B♭Δ del compás 14, con la 5ª en la melodía, es *correcta*.

La cifra de F-7 del compás 15 está bien, pero este acorde es de tónica menor (y no forma parte de una progresión de II-V); entonces quizá sonaría mejor F-6 o F-Δ. La 7ª menor del acorde de F-7 es *opcional*.

Una de las notas melódicas del acorde de Dø del compás es B (la 6ª natural de un acorde de D menor). Ninguna de las escalas que se suelen tocar en Dø (D locrio de E♭ mayor, ni el sexto modo de F menor melódica) tiene B natural, pero la escala de D-7 (D dórico) sí tiene B natural. D-7 *quizá* sería mejor opción, pero como los pianistas y los guitarristas no suelen emplear ni 6ª ni ♭6 en los acordes de 7ª menor, estaría bien o Dø o D-7.

Una de las notas melódicas del acorde de G7alt del compás 17 es A (la 9ª natural), que no se encuentra en un acorde alt, entonces el aspecto alt de la cifra del acorde es *incorrecto*.

El **ejemplo 18-4** muestra un arreglo sencillo para piano, con los acordes corregidos, de "I Hear A Rhapsody". Ahora sí, se puede tocar esta versión.

Ejemplo 18-4

I Hear A Rhapsody

Letra y música de George Fragos,
Jack Baker y Richard Gasparre

© 1940 Broadcast Music Inc., USA, Campbell Connelly & Co. Ltd., 8/9 Frith St., London W1. Utilizado con el permiso de Music Sales Ltd.
Todos los derechos reservados. Copyright internacional asegurado.

Ahora que has aprendido a leer e interpretar un reparto de melodía, es hora de darte algunos consejos acerca del aprender los temas de memoria.

Capítulo Diecinueve
Aprendiendo un tema de memoria

- *La forma*
- *La melodía*
- *Los cambios*

Hay tres cosas que tener en cuenta al aprender de memoria un tema utilizando un reparto de melodía:

- La forma
- La melodía
- Los cambios

La forma

Echa un vistazo al **ejemplo 19-1**, un reparto de melodía del tema "What's New?[1] de Bob Haggart. Vas a aprender este tema de memoria—todos los 32 compases (más la nota de anacrusa) y los 47 acordes. Me imagino que te parecerá una tarea formidable. Para facilitar la tarea, tienes que hacerte detective y seguir las pistas. Ante todo, has de determinar la forma del tema, del modo siguiente: Mira cada una de las secciones de ocho compases del **ejemplo 19-1**. ¿Hay alguna de ellas que sea igual a otra? Como verás, las secciones de ocho compases primera, segunda y última son casi idénticas, con algunas leves diferencias en último compás de cada sección. Solo la tercera sección de ocho compases parece ser completamente distinta. O sea, que se trata de un tema de AABA. Una manera más fácil de cifrarlo sería con signos de repetición y una indicación de D.S. al coda, como se ve en el **ejemplo 19-2**. En lugar de 32 compases, ahora hay solamente 18. En lugar de 47 compases, ahora hay 27.

[1] A continuación doy una lista de unas pocas de las tantas grandes grabaciones de "What's New?"
John Coltrane, *Ballads*, MCA/Impulse, 1962.
Joe Henderson, *Mirror, Mirror*, Verve, 1980.
Woody Shaw, *Setting Standards*, Muse, 1983.
Steve Nelson, *Communications*, Criss Cross, 1989.
Wynton Kelly And Wes Montgomery, *Smokin' At The Half Note*, Verve, 1965.
Steve Grossman, *Love Is The Thing*, Red Records, 1985.

Ejemplo 19-1

What's New?

Bob Haggard y Johnny Burke

© 1939 (renovado) Warner Bros., Inc. (ASCAP), Marke Music Publishing Co., Limerick Music Corp., Reganesque Music y Time-Co Music.
Todos los derechos reservados. Utilizado con permiso. WARNER BROS. PUBLICATIONS INC. Miami, FL 33014.

La melodía

Ahora, pasemos a la melodía de "What's New?". Toca el tema unas cuantas veces en tu instrumento y luego *cántalo*. Divídelo en frases, aprendiéndote primero la primera frase, después la segunda, etc., hasta que hayas aprendido toda la melodía de memoria. Y como se repite la melodía de "What's New?", se te hace más fácil la tarea. Sé consciente del contorno de las frases melódicas, de cómo la melodía esboza los acordes y trata de ver si la melodía llega cromáticamente a las notas de los acordes.

Y no sería mala idea aprender la letra. La letra te ayuda a recordar la melodía y te da una idea del tema del tema, por así decirlo.[2] Aquí no se muestra la letra de Johnny Burke, pero se la puede ver en *The New Real Book, Volume One*. Si tienes una buena grabación del tema, tócala varias veces, cantando la melodía—hasta durante las repeticiones de los solos.

Los cambios

Y ahora nos toca hablar de esos 27 acordes. En lugar de formarse de unos cambios creados al azar, "What's New?" es un tema sumamente estructurado:

- La sección A consta enteramente de progresiones de II-V-I en C mayor, A♭ mayor, C menor y C mayor de nuevo. *El centro tonal va descendiendo, luego ascendiendo, en 3as mayores (C, A♭, C) igual que ocurre con los "cambios de Coltrane".*
- El puente consta enteramente de progresiones de II-V-I en F mayor, D♭ mayor, F menor y F mayor. *Al igual que ocurre en la sección A, el centro tonal va descendiendo, luego ascendiendo, en 3as mayores (F, D♭, F)*
- Cada compás de número non tiene un acorde de tónica.
- Cada compás de número par tiene una progresión de II-V-I.
- La tonalidad del puente asciende en una 4ª (de C a F), uno de los tópicos más traídos y llevados de la música popular.[3]

Lo sutil e ingenioso de "What's New" estriba en la manera de que Haggart varía la *cualidad* de los acordes de I grado en las secciones A y B. Cambia de C mayor a A♭ mayor y a C menor y otra vez a C mayor en las secciones A. Esta estructura de *mayor-mayor-menor-mayor* corre paralela a la forma AABA del tema y le presta unidad a la estructura en general. En el puente, que comienza corriendo melódica y armónicamente paralelo a la sección A, ascendida en una 4ª, se ve lo mismo, pasando de F mayor a D♭ mayor y a F menor y otra vez a F mayor, o sea, *mayor-mayor-menor-mayor* de nuevo. El cambio de mayor a menor y de vuelta a mayor le presta un aire de patetismo que le ha hecho tema predilecto de los músicos del jazz desde hace más de 60 años.

¿Te parece más fácil ahora el aprender "What's New?" de memoria. Espero que sí, por las siguientes razones:

- Hay menos compases que aprender.
- Los acordes se agrupan en progresiones de II-V, V-I y II-V-I.
- Se ha hecho aparente la lógica del tema.

Por desgracia, no todos los temas son tan fáciles de aprender de memoria como "What's New?". Así y todo, las pistas que acabamos de mencionar funcionarán para cualquier tema, por difícil que sea.

[2] Dexter Gordon a veces leía en voz alta la letra de los standards mientras su sección de ritmo tocaba los cambios como fondo.

[3] Otros temas que modulan ascendiendo en una 4ª en el puente incluyen "Bemsha Swing" de Thelonious Monk, "Good Bait" de Tadd Dameron y Count Basie, "Take The 'A' Train" de Billy Strayhorn y "I Remember You" de Victor Schertzinger.

Ejemplo 19-2

What's New?

Bob Haggard y Johnny Burke

© 1939 (renovado) Warner Bros., Inc. (ASCAP), Marke Music Publishing Co., Limerick Music Corp., Reganesque Music y Time-Co Music.
Todos los derechos reservados. Utilizado con permiso. WARNER BROS. PUBLICATIONS INC. Miami, FL 33014.

Como he dicho antes, los músicos del jazz no son capaces de dejar las cosas en paz como Dios manda. Muchas veces descartan la melodía de un tema, quedándose con los cambios para base de una nueva melodía, llamada cabeza o head. El tema del próximo capítulo es la cabeza.

Capítulo Veinte
Las "cabezas"

En la música clásica, una melodía basada en la armonía de un tema ya existente se llamaba *contrafactum*; en español se decía que se *contrahacía* la armonía original. En el jazz, las nuevas melodías basadas en los cambios de temas standard ya existentes se denominan *cabezas*.[1] Algunas cabezas siguen muy de cerca los cambios originales, por ejemplo el tema "Dig" de Miles Davis está basado en los cambios de "Sweet Georgia Brown". Otros cabezas guardan un parecido muy lejano con el tema original, por ejemplo el tema "Exotica" de Coltrane está basado en "I Can't Get Started". A veces las cabezas proceden de dos temas distintos, por ejemplo "Ah-Leu-Cha" es un tema de AABA con las secciones A basadas en "Honeysuckle Rose" y la sección B basada en "I've Got Rhythm". Incluso hay cabezas basadas en otras cabezas: El tema "Fifth House" de Coltrane se basa en "Hot House" de Tadd Dameron, que a su vez se basa en "What Is This Thing Called Love" de Cole Porter.

A continuación ofrezco una lista de cabezas, junto con los temas originales y los compositores de las cabezas. Notarás que existen cantidad de cabezas basadas en "I've Got Rhythm" de George Gershwin.

[1] El término "cabeza" también se aplica a la melodía de cualquier tema.

Cabeza	*Tema original*	*Compositor del tema*
Ablution	All The Things You Are	Lennie Tristano
Ah-Leu-Cha[2]	Honeysuckle Rose	Charlie Parker
All The Things You Could Be If Sigmund Freud's Wife Was Your Mother	All The Things You Are	Charles Mingus
Anthropology	I've Got Rhythm	Charlie Parker
Background Music	All Of Me	Warne Marsh
Barry's Bop	What Is This Thing Called Love	Fats Navarro
Bean And The Boys[3]	Lover Come Back To Me	Coleman Hawkins
Bebop Romp	Fine And Dandy	Fats Navarro
Bird Gets The Worm	Love Come Back To Me	Charlie Parker
Bird Of Paradise	All The Things You Are	Charlie Parker
Blue Serge	Cherokee	Serge Chaloff
Blue Silver	Peace	Blue Mitchell
Blue's Theme	I've Got Rhythm	Blue Mitchell
Bright Mississippi	Sweet Georgia Brown	Thelonious Monk
Bud's Bubble	I've Got Rhythm	Bud Powell
Casbah	Out Of Nowhere	Tadd Dameron
Celerity	I've Got Rhythm	Charlie Parker
Celia	I've Got Rhythm	Bud Powell
Chasing The Bird	I've Got Rhythm	Charlie Parker
Chick's Tune	You Stepped Out of A Dream	Chick Corea
Coffee Pot	All God's Chillun	J. J. Johnson
Constellation	I've Got Rhythm	Charlie Parker
Cottontail	I've Got Rhythm	Duke Ellington
Countdown	Tune Up	John Coltrane
Crazeology	I've Got Rhythm	Benny Harris
C. T. A.[4]	I've Got Rhythm	Jimmy Heath
Dear John	Giant Steps	Freddie Hubbard
Dig	Sweet Georgia Brown	Miles Davis
Dizzy Atmosphere	I've Got Rhythm	Dizzy Gillespie
Donna Lee	(Back Home In) Indiana	Charlie Parker
E. T. A.	Lazy Bird	Bobby Watson
The Eternal Triangle	I've Got Rhythm	Sonny Stitt
Evidence	Just You, Just Me	Thelonious Monk
Exotica	I Can't Get Started	John Coltrane
Fifth House	Hot House (ver Hot House)	John Coltrane
52nd St. Theme[5]	I've Got Rhythm	Thelonious Monk
Freight Train	Blues For Alice	Tommy Flanagan
Funji Mama	I've Got Rhythm	Blue Mitchell

[2] El puente se basa en "I've Got Rhythm".
[3] También conocido como "Burt Covers Bud".
[4] Solamente la sección A se basa en "I've Got Rhythm."
[5] El puente se basa en "Honeysuckle Rose".

Cabeza	*Tema original*	*Compositor del tema*
Good Bait[6]	I've Got Rhythm	Dizzy Gillespie
Green St. Caper	Green Dolphin Street	Woody Shaw
Groovin' High	Whispering	Dizzy Gillespie
Hackensack	Lady Be Good	Thelonious Monk
Hot House	What Is This Thing Called Love	Tadd Dameron
I Hate You	I Love You	Tete Montoliu
Impressions	So What	John Coltrane
The Injuns	Cherokee	Donald Byrd
In Walked Bud[7]	Blue Skies	Thelonious Monk
Jack Sprat	Blues For Alice	Sonny Stitt
Juicy Lucy	Confirmation	Horace Silver
Kary's Trance	Play, Fiddle, Play	Lee Konitz
Kim	I've Got Rhythm	Charlie Parker
Ko-Ko	Cherokee	Charlie Parker
Lennie's Pennies	Pennies From Heaven	Lennie Tristano
Lester Leaps In	I've Got Rhythm	Count Basie
Let's Call This	Sweet Sue	Thelonious Monk
Little Willie Leaps	All God's Chillun Got Rhythm	Miles Davis
Lullaby Of Birdland	Love Me Or Leave Me	George Shearing
Marmaduke	Honeysuckle Rose	Charlie Parker
Marshmallow	Cherokee	Warne Marsh
Mayreh	All God's Chillun	Horace Silver
Meet The Flintstones	I've Got Rhythm	Hannah-Barbera
Minor March	Love Me Or Leave Me	Jackie McLean
Minor's Holiday	Love Me Or Leave Me	Kenny Dorham
Moose The Mooch	I've Got Rhythm	Charlie Parker
Move[8]	I've Got Rhythm	Denzil Best
Never Felt That Way Before	All God's Chillun	Sonny Stitt
New Wheels	I've Got Rhythm	Mulgrew Miller
Nostalgia	Out Of Nowhere	Fats Navarro
Oleo	I've Got Rhythm	Sonny Rollins
Ornithology	How High The Moon	Charlie Parker
An Oscar For Treadwell	I've Got Rhythm	Charlie Parker
Ow!	I've Got Rhythm	Dizzy Gillespie
Passport	I've Got Rhythm	Charlie Parker
Perdido	Candy	Juan Tizol
Plain Jane	Honeysuckle Rose	Sonny Rollins
Prince Albert	All The Things You Are	Kenny Dorham

[6] El puente es la sección A de "I've Got Rhythm" transportada hacia arriba en una 4ª.
[7] Solamente está basada en "Blues Skies" la sección A.
[8] Solamente está basada en "I've Got Rhythm" la sección A.

Cabeza	*Tema original*	*Compositor del tema*
Quasimodo	Embraceable You	Charlie Parker
Quicksilver	Lover Come Back To Me	Horace Silver
Red Cross	I've Got Rhythm	Charlie Parker
Rhythm-A-Ning	I've Got Rhythm	Thelonious Monk
Room 608[9]	I've Got Rhythm	Horace Silver
Salt Peanuts[10]	I've Got Rhythm	Dizzy Gillespie
Salute To The Bandbox	I'll Remember April	Gigi Gryce
Sans Souci	Out Of Nowhere	Gigi Gryce
Satellite	How High The Moon	John Coltrane
Scrapple From The Apple[11]	Honeysuckle Rose	Charlie Parker
Second Balcony Jump	I've Got Rhythm	Jerry Valentine
The Serpent's Tooth	I've Got Rhythm	Miles Davis
Shaw Nuff	I've Got Rhythm	Parker and Gillespie
Split Kick	There Will Never Be Another You	Horace Silver
Steeplechase	I've Got Rhythm	Charlie Parker
Straight Ahead	I've Got Rhythm	Kenny Dorham
Striver's Row	Confirmation	Sonny Rollins
Subconsious-Lee	What Is This Thing Called Love	Lee Konitz
Suburban Eyes	All God's Chillun	Ike Quebec
Sweet Clifford	Sweet Georgia Brown	Clifford Brown
Sweet Smiley Winters	Sweet Georgia Brown	Blue Mitchell
Tadd's Delight	But Not For Me	Tadd Dameron
Take The "A" Train[12]	Exactly Like You	Billy Strayhorn
The Theme	I've Got Rhythm	Miles Davis
317 East 32nd St.	Out Of Nowhere	Lennie Tristano
Thriving From A Riff	I've Got Rhythm	Charlie Parker
Tour De Force	Jeepers Creepers	Dizzy Gillespie
Turnpike	I've Got Rhythm	J. J. Johnson
26-2	Confirmation	John Coltrane
Two Not One	I Can't Believe That You're In Love With Me	Lennie Tristano
Wail	I've Got Rhythm	Bud Powell
Warming Up A Riff	Cherokee	Charlie Parker
Yardbird Suite	Rosetta	Charlie Parker
Yellow Dolphin St.	Green Dolphin St.	Tete Montoliu

[9] Solamente está basada en "I've Got Rhythm" la sección A.
[10] Solamente está basada en "I've Got Rhythm" la sección A.
[11] El puente se basa en "I've Got Rhythm".
[12] Solamente está basada en "Exactly Like You" la sección A.

Capítulo Veintiuno
El repertorio

Y por si te lo preguntabas, no, no tendrás que aprenderte de memoria todos los 965 temas mencionados en este capítulo.[1] Pero sí deberás aprender todos los que puedas. El jazz es música del oído, no de los ojos. Los músicos improvisan mejor cuando no tienen que mirar una partitura. ¿Puedes aprenderte un tema por semana? ¿Cada dos semanas? Si lo puedes lograr, dentro de unos meses tendrás el principio de un repertorio bastante aceptable.

En este capítulo se mencionan solamente los standards mejores o tocados más comúnmente. Los temas que llevan asterisco (*) son esenciales. No te vayas a vivir a Nueva York sin saberte la mayoría de ellos.

Una palabra sobre mis selecciones: Me encantan todos estos temas y los he tocado todos. Mi lista va cambiando igual a la de cualquiera. Cada vez que miro la lista quisiera añadir más temas, por ser tan bellos e importantes. La lista de temas predilectos de cada músico del jazz va constantemente evolucionando. Si he omitido alguno de tus temas predilectos, añádelo a la lista sin más.

Los temas de Coltrane, "Crescent", "Wise One" y "Lonnie's Lament" son esenciales si quieres aprender a crear una bella melodía. El tema "Tell Me A Bedtime Story" de Herbie Hancock y "Overtaken By A Moment" de Donald Brown te pueden enseñar cantidad de la forma extendida de composición. "La Alhambra" de Bobby Hutcherson te puede enseñar mucho sobre el crear y resolver la tensión. El tema de Charles Mingus, "Goodbye Pork Pie Hat" es un gran ejemplo de cuánta música cabe dentro de 12 compases. El tema "Stardust" de Hoagy Carmichael es un tema que tendrás que tocar algún día, en algún sitio y en alguna situación, por las buenas o por las malas, entonces te conviene aprendértelo. Hasta los años 60 cada año salía en primer lugar en la encuesta de todos los años de "La canción favorita de todos los tiempos en USA". Tiene un verso de maravilla, y la grabación hecha por Coltrane del tema es *de buten*.

Antes pensaba yo que "Nancy With The Laughing Face" y "Too Young To Go Steady" eran temas bastante sosos, hasta que oí tocarlos a Coltrane. También recuerdo cuando "Someday My Prince Will Come" se consideraba un tema cursi—hasta que lo grabó Miles. ¿Crees que nunca tocarás "Tea For Two"? Pues escucha la versión de Monk. E incluso si nunca llegas a tocar todos estos temas, vale la pena investigarlos. Escucha las grabaciones y estúdialas.

En este capítulo se dan los temas por orden alfabético según el título más conocido. Por ejemplo, el tema "On Green Dolphin Street" siempre se llama "Green Dolphin Street" a secas en la tarima, entonces va puesto bajo la "G", no bajo la "O".

Muchos de los temas tienen más de una versión que te convendrá conocer. Por ejemplo, fíjate en la diferencias entre "'Round Midnight" de Thelonious Monk y la versión de Miles Davis. La versión de Miles del tema de Monk, "Well, You Needn't" dista en mucho de la original de Monk y se puede decir lo mismo de la grabación de Miles de "When Lights Are Low" de Benny Carter. Y podría citar muchos ejemplos más.

[1] Hasta el autor reconoce que no se sabe todos los 965 temas.

Algunos temas se tocan en dos tonalidades y hay que poderlos tocar en ambas. "Green Dolphin Street" se toca en E♭ y en C. "Just Friends" se toca en B♭ y en G. "Night And Day" se toca en E♭ y en C. "Embraceable You" se toca en E♭ y en G. "Easy Living" se toca e F y en E♭. "Take The 'A' Train" se toca en A♭ y en C y "Spring Is Here" se toca en A♭ y en G. Tendrás que poder tocar "You're A Weaver Of Dreams" en varias tonalidades. A mí me lo han pedido en G, F, C y E♭. Lo mismo se puede decir de "My Shining Hour". "Equinox" de John Coltrane se suele tocar como blues en C menor pero los mejores músicos prefieren tocarlo en la tonalidad original, C♯ menor.

Muchos temas se conocen por más de un título. En tales casos he mencionado las canciones según lo que me parece es el título más común, poniendo luego entre paréntesis el título alterno, como ocurre con el tema de Joe Henderson, "Recordame" (también conocido como "No Me Esqueça") y el tema de Kenny Dorham, "Lotus Blossom (también conocido como "Asiatic Raes").

No se te olvide que muchos de los temas de esta lista son blues de 12 compases y otros tienen cambios de acordes iguales o muy parecidos (por ejemplo todos los temas basados en "I've Got Rhythm").

A la derecha de cada tema enumerado pongo la abreviatura del *fake book* en el que se encuentra el tema, si así es el caso; más a la derecha pongo el número de la grabación de *play-along* de Aebersold hasta el volumen 65 en que se incluye el tema. Bajo cada tema menciono una grabación que me gusta. Todos estos *fake books* y las grabaciones de Aebersold se pueden ver en el sitio web de Jamey Aebersold, *http://www.jajazz.com/*.

Estas son las abreviaturas para los *fake books*[2]:
- NRB 1 es abreviatura de *The New Real Book, Volume 1*
- NRB 2 es abreviatura de *The New Real Book, Volume 2*
- NRB 3 es abreviatura de *The New Real Book, Volume 3*
- WGFB es abreviatura de *The World's Greatest Fake Book*
- LRB es abreviatura de *The Latin Real Book*

Al buscar las grabaciones, ten presente que las empresas discográficas muchas veces les ponen títulos nuevos a los CDs al sacarlos al mercado. Por ejemplo *Inner Fires* de Bud Powell se ha vuelto a sacar con el título *Birdland '53*. También pueden cambiar los nombres de las empresas discográficas. Las empresas discográficas pueden quebrar, fusionarse con otras empresas y comprarse y venderse unas a otras. Una grabación sacada originalmente en el sello Riverside Records puede aparecer unos años más tarde en el sello Fantasy Milestone, OJC o Prestige. Una grabación bajo el sello United Artists puede volver a salir años más tardes en Mobile Fidelity.

[2] Todos los *fake books* mencionados aquí son publicados por Sher Music, PO Box 445, Petaluma, CA 94953.

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
Adam's Apple Wayne Shorter, *Adam's Apple,* Blue Note, 1967.		33
Afro Blue John Coltrane, *Live At Birdland,* MCA/Impulse, 1962.	LRB	64
Afro-Centric Joe Henderson, *Power To The People,* Milestone, 1969.	NRB 2	
After Hours Dizzy Gillespie, Sonny Stitt, Sonny Rollins, *Sonny Side Up,* Verve, 1957.		
Afternoon In Paris *The Piano Artistry Of Phineas Newborn, Jr.,* Atlantic, 1956.	AJRB	43
After The Rain John Coltrane, *Impressions,* MCA/Impulse, 1962.	NRB 2	
After You've Gone Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1954.	NRB 2	44
• Ah-Leu-Cha Miles Davis, *'Round About Midnight,* Columbia, 1955.		
Ain't Misbehavin' Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1953.	NRB 2	
• Airegin Miles Davis, *Cookin',* Prestige, 1956.	NRB 1	8
Aisha John Coltrane, *Olé Coltrane,* Atlantic, 1961.	WGFB	
Alice In Wonderland Bill Evans, *Sunday At The Village Vanguard,* Riverside, 1961.	REB 2	
• All Blues Miles Davis, *Kind Of Blue,* Columbia, 1959.		50
• All God's Chillun Barry Harris, *Maybeck Recital Hall Series,* Concord, 1990.		
All Of Me Errol Garner, *Closeup In Swing,* ABC Paramount, 1961.	NRB 1	
• All Of You Miles Davis, *The Complete Concert, 1964,* Columbia.	SRB	
All Or Nothing At All John Coltrane, *Ballads,* MCA/Impulse, 1961.	NRB 1	44
• All The Things You Are Sonny Rollins, *A Night At The Village Vanguard, Volume II,* Blue Note, 1957.	NRB 1	16, 36, 43, 55
All The Way Woody Shaw, *Setting Standards,* Muse, 1983.	SRB	
All Too Soon Duke Ellington, *Piano Reflections,* Capitol, 1953.		
Almost Like Being In Love *Red Garland's Piano,* Fantasy, 1957.	NRB 3	
• Alone Together Steve Lacy, *Soprano Sax,* Fantasy, 1957.	SRB	41
• Along Came Betty Art Blakey And The Jazz Messengers, *Moanin',* Blue Note, 1958.	NRB 2	14, 65
Ambrosia Kenny Barron, *Other Places,* Verve, 1993.		
Amor Em Paz Joe Henderson, *The Kicker,* Blue Note, 1967.	NRB 1, REB 2	

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
Ana Maria Wayne Shorter, *Native Dancer,* Columbia, 1974.	NRB 1	
Angel Eyes John Coltrane, *Like Sonny,* Blue Note, 1959.	NRB 1	23
Angola Wayne Shorter, *The Soothsayer,* Blue Note, 1965.		
• Anthropology Charlie Parker, *Bird At The Roost,* Savoy, 1949.	NRB 1	
Apex Woody Shaw, *Night Music,* Elektra/Musician, 1982.		
April In Paris *The Genius Of Bud Powell,* Verve, 1949.		
Are You Real? *The Other Side Of Benny Golson,* Fantasy, 1958.	REB 2	14
Arietis Freddie Hubbard, *Ready For Freddie,* Blue Note, 1961.	NRB 3	
• Ask Me Now Thelonious Monk, *Solo Monk,* Columbia, 1965.		
• Au Privave Clifford Jordan, *Spellbound,* Riverside, 1960.		
• Autumn In New York Dexter Gordon, *Daddy Plays The Horn,* Bethlehem, 1955.		40
• Autumn Leaves McCoy Tyner, *Today And Tomorrow,* Impulse, 1963.	NRB 1	20, 44, 54
Autumn Nocturne Cassandra Wilson, *Blue Skies,* JMT, 1988.	SRB	
Autumn Serenade *John Coltrane And Johnny Hartman,* MCA/Impulse, 1963.	NRB 3	
Avalon Red Garland, *Rediscovered Masters,* Prestige, 1960.		39
Azure Hal Galper, *Portrait,* Concord, 1989.		
Backstage Sally Art Blakey, *Buhaina's Delight,* Blue Note, 1961.	NRB 3	
• Bag's Groove *Miles Davis And The Modern Jazz Giants,* Prestige, 1954.	SRB, REB 1	
Ba-lue Bolivar Ba-lues-are (AKA Bolivar Blues) Thelonious Monk, *Monk's Dream,* Columbia, 1962.		
Barbados *The Piano Artistry Of Phineas Newborn, Jr.,* Atlantic, 1956.		
Barbara Horace Silver, *Silver And Brass,* Blue Note, 1975.	REB 2	18
Barracudas Wayne Shorter, *Etcetera,* Blue Note, 1965.		
Basin Street Blues Miles Davis, *Seven Steps To Heaven,* Columbia, 1963.	NRB 1	46
Bass Blues John Coltrane With The Red Garland Trio, *Traneing In,* Fantasy, 1957.	NRB 2	
Bean And The Boys (AKA Burt Covers Bud) Barry Harris, *Magnificent!,* Prestige, 1969.		

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
• Beatrice Sam Rivers, *Fuscia Swing Song,* Blue Note, 1965.	AJRB	
A Beautiful Friendship *Sphere On Tour,* Red Records, 1985.	SRB	
• Beautiful Love Bill Evans, *Explorations*, Riverside, 1961.	NRB 1	
Bebop *Sonny Clark Trio,* Blue Note, 1957.	WGFB	
Begin The Beguíne Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1953.	SRB	
• Bemsha Swing Thelonious Monk, *Brilliant Corners,* Fantasy, 1956.		
Be My Love *Kenny Drew Trio,* Fantasy, 1956.		
Besame Mucho Jaki Byard, *There'll Be Some Changes Made,* Muse, 1972.	LRB	
• Bessie's Blues John Coltrane, *Crescent,* MCA/Impulse, 1964.	NRB 2	
Bess, You Is My Woman Miles Davis, *Porgy And Bess,* Columbia, 1958.	SRB	
The Best Thing For You Bud Powell, *Bouncing With Bud,* Delmark, 1962.		
The Best Things In Life Are Free Hank Mobley, *Workout,* Blue Note, 1960.		
Between The Devil And The Deep Blue Sea Willie "The Lion" Smith, *Harlem Piano,* Good Time Jazz, 1958.		
Bewitched, Bothered, And Bewildered Ralph Moore, *Round Trip,* Reservoir, 1985.	SRB	
Beyond All Limits Larry Young, *Unity,* Blue Note, 1965.		9
Big Foot Roy Haynes, *True Or False,* Free Lance, 1986.		
Big Nick *Duke Ellington And John Coltrane,* MCA/Impulse, 1962.		
The Big Push Wayne Shorter, *The Soothsayer,* Blue Note, 1965.		
Bill Kenny Dorham, *Showboat,* Bainbridge, 1960.		
• Billie's Bounce The Red Garland Quintet With John Coltrane, *Dig It!,* Prestige, 1957.		6
Billy Boy Miles Davis, *Milestones,* Columbia, 1958.		
Birdlike Freddie Hubbard, *Ready For Freddie,* Blue Note, 1961.	REB 2	60
Birk's Works Red Garland, *Soul Junction,* Prestige, 1957.		
Bittersweet Cedar Walton, *Eastern Rebellion,* Impulse, 1975.		
Black And Tan Fantasy *Thelonious Monk Plays Ellington,* Riverside, 1955.		
• Black Narcissus Joe Henderson, *Power To The People,* Milestone, 1969.	NRB 1	

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
• Black Nile Wayne Shorter, *Night Dreamer,* Blue Note, 1964.	NRB 3	33
The Blessing Ornette Coleman, *Something Else!,* Fantasy, 1959.	WGFB	
Blood Count Duke Ellington, *And His Mother Called Him Bill,* Bluebird, 1967.		
Bloomdido Charlie Parker And Dizzy Gillespie, *Bird And Diz,* Verve, 1950.		
Blue And Sentimental Ike Quebec, *Blue And Sentimental,* Blue Note, 1961.	SRB	
Bluebird Bobby Hutcherson, *Mirage,* Landmark, 1991.		
• Blue Bossa Joe Henderson, *Page One,* Blue Note, 1963.	NRB 1	38, 54
Blue Daniel Phineas Newborn, Jr., *The Newborn Touch,* Contemporary, 1964.	NRB 1	
• Blue In Green Miles Davis, *Kind Of Blue,* Columbia, 1959.		50
• Blue Monk McCoy Tyner, *Nights Of Ballads And Blues,* Impulse, 1963.		
Blue Moon Art Blakey And The Jazz Messengers, *Three Blind Mice, Volume I,* Blue Note, 1962.	NRB3	34
Blue 'N Boogie Wes Montgomery, *Full House,* Fantasy, 1962.		
Blue Room Ella Fitzgerald, *The Rodgers And Hart Songbook, Volume I,* Verve, 1956.	SRB	39
Blues By Five Miles Davis, *Cookin',* Prestige, 1956.	REB 1	
Bluesette Hank Jones, *Maybeck Recital Hall Series,* Concord, 1992.	SRB	43
Blue Seven Sonny Rollins, *Saxophone Colossus,* Prestige, 1956.	REB 1	8
• Blues For Alice Charlie Parker, *Swedish Schnapps,* Verve, 1951.	NRB 2	65
Blues For Wood Woody Shaw, *United,* Columbia, 1981.		9
Blue Silver Harold Land And Blue Mitchell, *Mapenzi,* Concord, 1977.		
Blues In The Closet (AKA Collard Greens and Black Eyed Peas) *The Amazing Bud Powell,* Blue Note, 1953.	REB 1	
Blue Skies Cassandra Wilson, *Blue Skies,* JMT, 1988.		
Blues March[3] *Meet The Jazztet,* Argo, 1960.	REB 2	14
Blues Minor John Coltrane, *Africa Brass,* MCA/Impulse, 1961.		27

[3] Se rumorea de que Art Blakey le había preguntado a Benny Golson por qué no había escrito nada últimamente para los Messengers de Blakey. Benny contestó, "He escrito para ustedes temas de blues, temas rápidos, temas de tiempo medio, baladas y valses, todo menos marchas", a lo que contestó Bu, "Pues escribenos una marcha."

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
Blues On The Corner McCoy Tyner, *The Real McCoy,* Blue Note, 1967.	NRB 1	
Blue Spirits Freddie Hubbard, *Blue Spirits,* Blue Note, 1965.	NRB 3	
• The Blues Walk Clifford Brown And Max Roach, *Compact Jazz,* Verve, 1955.		53
Blue Train John Coltrane, *Blue Train,* Blue Note, 1957.		38
• Body And Soul John Coltrane, *Coltrane's Sound,* Atlantic, 1960.	NRB 2, NRB 3	41
Bohemia After Dark *Cannonball Adderley In San Francisco,* Fantasy, 1959.	AJRB	
• Bolivia Cedar Walton, *Eastern Rebellion,* Impulse, 1975.	NRB 2	35
Book's Bossa Donald Byrd, *Slow Drag,* Blue Note, 1967.		13
Boplicity Miles Davis, *Birth Of The Cool,* Columbia, 1949.	WGFB	
Born To Be Blue Grant Green, *Born To Be Blue,* Blue Note, 1962.	SRB	
Bouncin' With Bud *The Amazing Bud Powell, Volume I,* Blue Note, 1949.	NRB 1	
The Boy Next Door Ahmad Jamal, *Heat Wave,* Cadet, 1966.	NRB 2	
Bright Mississippi Thelonious Monk, *Monk's Dream,* Columbia, 1962.		
Brilliant Corners Thelonious Monk, *Brilliant Corners,* Fantasy, 1956.		
Brite Piece Elvin Jones, *Merry Go Round,* Blue Note, 1971.	WGFB	19
Brownskin Girl Sonny Rollins, *What's New?*, Bluebird, 1962.		
• But Beautiful Kenny Dorham, *Jazz Contrasts,* Fantasy, 1957.	NRB 1	23
• But Not For Me John Coltrane, *My Favorite Things,* Atlantic, 1960.	SRB	65
Buzzy *The Immortal Charlie Parker,* Savoy Jazz, 1947.		
• Bye Bye Blackbird Miles Davis, *'Round About Midnight,* Columbia, 1955.	NRB 2	39, 65
Bye Bye Blues Charlie Mariano, *Boston All Stars,* Prestige, 1951.		
Bye-Ya Thelonious Monk, *Monk's Dream,* Columbia, 1962.		
Canteloupe Island Herbie Hancock, *Empyrean Isles,* Blue Note, 1964.	AJRB	11, 54
Can't Help Lovin' That Man Kenny Dorham, *Showboat,* Bainbridge, 1960.		
Can't We Be Friends Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1953.		
Capetown Ambush Donald Brown, *Sources Of Inspiration,* Muse, 1989.		

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
• Caravan Freddie Hubbard, *The Artistry Of Freddie Hubbard,* MCA/Impulse, 1963.	NRB 3	59
Celia *The Great Jazz Piano Of Phineas Newborn,* Contemporary, 1962.		
Central Park West John Coltrane, *Coltrane's Sound,* Atlantic, 1960.	NRB 2	
• Ceora Lee Morgan, *Cornbread,* Blue Note, 1965.	NRB 3	38, 59
Cheese Cake Dexter Gordon, *Go!,* Blue Note, 1962.		
• Chelsea Bridge Joe Henderson, *The Kicker,* Blue Note, 1967.	NRB 1	32
• Cherokee Barry Harris, *Maybeck Recital Hall Series,* Concord, 1990.	NRB 2	15, 61
• Cheryl Phineas Newborn, Jr., *A World Of Piano,* Contemporary, 1961.		
Chicago Oscar Peterson, *The Trio,* Verve, 1961.		
Chi Chi Charlie Parker, *Now's The Time,* Verve, 1953.		
Chick's Tune Blue Mitchell, *The Thing To Do,* Blue Note, 1964.	NRB 3	38
A Child Is Born Bill Evans And Tony Bennett, *Together Again,* DRG, 1978.	NRB 2, REB 2	
• Children Of The Night Art Blakey And The Jazz Messengers, *Three Blind Mice, Volume I,* Blue Note, 1962.	WGFB	33
Choose Now *Clifford Brown Memorial,* Prestige, 1953.		
Chronic Blues John Coltrane, *Coltrane,* Prestige, 1957.		
• C Jam Blues Duke Ellington And Billy Strayhorn, *Piano Duets: Great Times!,* Riverside, 1958.		48
Close Your Eyes Gene Ammons, *Boss Tenor,* Prestige, 1960.	NRB 3	
• Come Rain Or Come Shine Bobby Timmons, *This Here Is,* Riverside, 1960.		25
Come Sunday Stanley Cowell, *Back To The Beautiful,* Concord, 1989.	NRB 1	
• Con Alma Wallace Roney, *The Standard Bearer,* Muse, 1989.		
Conception *Miles Davis All Stars,* Prestige, 1951.		
• Confirmation Charlie Parker, *Bird At The Roost,* Savoy, 1949.	REB 2	6, 65
Constellation Sonny Stitt, *Constellation,* Muse, 1972.		
Contemplation McCoy Tyner, *The Real McCoy,* Blue Note, 1967.	REB 1	
Cool Blues Grant Green, *Born To Be Blue,* Blue Note, 1962.		

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
Corcovado (AKA Quiet Nights Of Quiet Stars) Miles Davis With The Gil Evans Orchestra, *Quiet Nights,* Columbia, 1962.		31
Cottontail Duke Ellington And Billy Strayhorn, *Piano Duets: Great Times!,* Riverside, 1958.		48
• Countdown John Coltrane, *Giant Steps,* Atlantic, 1959.	AJRB	28
Count Every Star Ike Quebec, *Blue And Sentimental,* Blue Note, 1961.		
Count Your Blessings *Sonny Rollins Plus Four,* Prestige, 1956.		
• Cousin Mary John Coltrane, *Giant Steps,* Atlantic, 1959.	REB 2	
Crazeology Hank Mobley, *Messages,* Blue Note, 1956.	AJRB	
Crazy He Calls Me Abbey Lincoln, *Abbey Sings Billie,* Enja, 1987.	SRB	
Crazy Rhythm The Red Garland Quintet With John Coltrane, *Dig It!,* Prestige, 1957.	SRB	
Crepuscule With Nellie Thelonious Monk, *Criss Cross,* Columbia, 1963.		
Crescent John Coltrane, *Crescent,* MCA/Impulse, 1964.		27
• Crisis Art Blakey And The Jazz Messengers, *Caravan,* Fantasy, 1962.		38, 60
Criss Cross Thelonious Monk, *Criss Cross,* Columbia, 1963.	NRB 2	
C. R. M. Ralph Moore, *Rejuvenate!,* Criss Cross, 1988.		
• C.T.A. The Red Garland Quintet With John Coltrane, *Dig It!,* Prestige, 1957.		
Cyclic Episode Sam Rivers, *Fuscia Swing Song,* Blue Note, 1965.		
• Daahoud Clifford Brown, *Pure Genius,* Elektra/Musician, 1956.	WGFB	53
Dance Cadaverous Wayne Shorter, *Speak No Evil,* Blue Note, 1964.		
Dance Of The Infidels Bud Powell, *The Amazing Bud Powell, Volume I,* Blue Note, 1949.		
Dancing In The Dark Cannonball Adderley, *Somethin' Else,* Blue Note, 1958.	SRB	
Darn That Dream Cedar Walton, *Maybeck Recital Hall Series,* Concord, 1992.	NRB 1	
Dat Dere Bobby Timmons, *This Here Is,* Riverside, 1960.	REB 2	
Day By Day Ella Fitzgerald, *Montreaux '77,* Pablo, 1977.	NRB 2, REB 2	59
Daydream Duke Ellington, *And His Mother Called Him Bill,* Bluebird, 1967.	NRB 3	
• Days Of Wine And Roses McCoy Tyner, *Nights Of Ballads And Blues,* Impulse, 1963.	SRB	40

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
• Dearly Beloved Sonny Rollins, *The Sound Of Sonny,* Riverside, 1957.	NRB 1	55
Dear Old Stockholm Miles Davis, *'Round About Midnight,* Columbia, 1955.	REB 2	
Dedicated To You *John Coltrane And Johnny Hartman,* MCA/Impulse, 1963.	SRB	
Deep Purple Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1954.	SRB	
Delilah *Clifford Brown And Max Roach,* Emarcy, 1954.		
Del Sasser Cannonball Adderley, *Them Dirty Blues,* Riverside, 1960.	WGFB	13
Deluge Wayne Shorter, *Juju,* Blue Note, 1964.		
Desafinado Stan Getz And Joao Gilberto, *Getz/Gilberto,* Verve, 1963.	NRB 1	31
Detour Ahead Bill Evans, *Waltz For Debby,* Fantasy, 1961.	NRB 2	
Dewey Square *Charlie Parker Quintet,* Dial, 1947.		6
Dexterity Paul Chambers, *Chambers' Music,* Blue Note, 1956.		
Diane Miles Davis, *Steamin',* Prestige, 1956.	REB 2	
• Dig *Miles Davis All-Stars,* Prestige, 1954.	NRB 1	7
Dinah Thelonious Monk, *Solo Monk,* Columbia, 1965.		
Dindi Charlie Byrd, *The Bossa Nova Years,* Concord, 1991.	NRB 1	
Dizzy Atmosphere Charlie Parker, *Bird On 52nd St.,* Fantasy, 1948.		
Django Grant Green, *Idle Moments,* Blue Note, 1963.	NRB 2	
Dr. Jekyll (AKA Dr. Jackle) Miles Davis, *Milestones,* Columbia, 1958.		
• Dolphin Dance Herbie Hancock, *Maiden Voyage,* Blue Note, 1965.	NRB 3	11
• Donna Lee Wallace Roney, *Obsession,* Muse, 1990.		6
Do Nothing 'Til You Hear From Me Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1955.	NRB 1	48
Don't Blame Me McCoy Tyner, *Revelations,* Blue Note, 1988.	NRB 3	34
Don't Explain Dexter Gordon, *A Swingin' Affair,* Blue Note, 1962.		
Don't Get Around Much Anymore Abdullah Ibrahim (Dollar Brand), *Reflections,* Black Lion, 1965.	NRB 1	48
Don't Take Your Love From Me Ike Quebec, *Blue And Sentimental,* Blue Note, 1961.		
Don't Worry About Me Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1955.	SRB	
Don't You Know I Care Clifford Jordan, *Starting Time,* Jazzland, 1961.		

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
• Doxy Miles Davis, *Bag's Groove,* Prestige, 1954.	SRB, REB 1	8, 54
Driftin' Herbie Hancock, *Takin' Off,* Blue Note, 1962.	WGFB	
Eastern Joy Dance Woody Shaw, *Lotus Flower,* Enja, 1982.	LRB	
East Of The Sun Red Garland, *Rediscovered Masters,* Prestige, 1960.		
• Easy Living Ike Quebec, *Easy Living,* Blue Note, 1962.		22, 52, 59
Easy To Love Steve Lacy, *Soprano Sax,* Fantasy, 1957.	SRB	
Ecaroh *The Horace Silver Trio,* Blue Note, 1952.	NRB 2	18
Effendi McCoy Tyner, *Inception,* Impulse, 1962.	AJRB	
• Eighty One Miles Davis, *E.S.P.,* Columbia, 1965.	NRB 1	50
El Gaucho Wayne Shorter, *Adam's Apple,* Blue Note, 1967.	NRB 3	33
Elm Richie Beirach, *Maybeck Recital Hall Series,* Concord, 1992.	NRB 1	
• Embraceable You Donald Brown, *Sources Of Inspiration,* Muse, 1989.	SRB	51
Emily Bill Evans, *Re: Person I Knew,* Fantasy, 1974.	NRB 3	52
The End Of A Love Affair Kenny Dorham, *Quartet: Two Horns, Two Rhythm,* Fantasy, 1957.		
Episode From A Village Dance Ralph Moore, *Images,* Landmark, 1988.		
• Epistrophy *Thelonious Monk And John Coltrane,* Fantasy, 1957.		56
• Equinox John Coltrane, *Coltrane's Sound,* Atlantic, 1960.	NRB 2, REB 1	
Eronel Thelonious Monk, *Criss Cross,* Columbia, 1963.		
Escapade Joe Henderson, *Our Thing,* Blue Note, 1963.		
• E.S.P. Miles Davis, *E.S.P.,* Columbia, 1965.	NRB 1	33
The Eternal Triangle Dizzy Gillespie, Sonny Stitt, Sonny Rollins, *Sonny Side Up,* Verve, 1957.		61
Everything Happens To Me Thelonious Monk, *Solo Monk,* Columbia, 1965.	NRB 1	23
Everything I Have Is Yours Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1955.	NRB 3	
Everything I Love Enrico Pieranunzi, *Deep Down,* Soul Note, 1986.		
Every Time We Say Goodbye Mulgrew Miller, *Keys To The City,* Landmark, 1985.		
• Evidence (AK A Justice) Thelonious Monk, *Thelonious In Action,* Fantasy, 1958.		

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
Exact Change Ralph Moore, *Rejuvenate!,* Criss Cross, 1988.		
Exactly Like You Errol Garner, *The Original Misty,* Mercury, 1954.	NRB 2	
The Eye Of The Hurricane Herbie Hancock, *Maiden Voyage,* Blue Note, 1965.		11
Fall Miles Davis, *Nefertiti,* Columbia, 1967.	NRB 1	
• Falling In Love With Love Kenny Dorham, *Jazz Contrasts,* Fantasy, 1957.	SRB	
• Fee-Fi-Fo-Fum Wayne Shorter, *Speak No Evil,* Blue Note, 1964.		33
Felicidade Joe Henderson, *Double Rainbow*, Verve, 1994.	SRB	
Fifth House John Coltrane, *Coltrane Jazz,* Atlantic, 1959.		
52nd St. Theme *The Amazing Bud Powell, Volume I,* Blue Note, 1949.		
Fine And Dandy Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1953.		
Fine And Mellow *The Essential Billie Holiday,* Verve, 1956.		
Firewater Herbie Hancock, *The Prisoner*, Blue Note, 1969.		
Firm Roots Cedar Walton, *Firm Roots,* Muse, 1974.	AJRB	35
First Trip Herbie Hancock, *Speak Like A Child,* Blue Note, 1968.		
502 Blues (AK A Drinkin' And Drivin') Wayne Shorter, *Adam's Apple,* Blue Note, 1967.		
Five Spot After Dark McCoy Tyner, *Today And Tomorrow,* Impulse, 1963.		
Flamingo Duke Ellington And Billy Strayhorn, *Piano Duets: Great Times!,* Riverside, 1958.	NRB 2	49
(Meet) The Flintstones Barry Harris, *Maybeck Recital Hall Series,* Concord, 1990.		
A Flower Is A Lovesome Thing Joe Henderson, *Lush Life,* Verve, 1992.		
Fly Little Bird Fly Donald Byrd, *Mustang,* Blue Note, 1966.		
Fly Me To The Moon Hampton Hawes, *Here And Now,* Contemporary, 1965.	NRB 2	
A Foggy Day Red Garland, *A Garland Of Red,* Prestige, 1956.	SRB	25
Folks Who Live On The Hill Blue Mitchell, *Heads Up,* Blue Note, 1967.		
Fools Rush In Zoot Sims, *Zoot At Eason,* Prestige, 1957.		41
• Footprints Wayne Shorter, *Adam's Apple,* Blue Note, 1967.	NRB 1	33, 54

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
For All We Know Cedar Walton, *Among Friends,* Evidence, 1982.	NRB 3	
Forest Flower Charles Lloyd, *Forest Flower,* Atlantic, 1966.	SRB	
For Heaven's Sake McCoy Tyner, *Nights Of Ballads And Blues,* Impulse, 1963.		
• Four Miles Davis, *Workin',* Prestige, 1956.	NRB 1, REB 2	7, 65
Four By Five McCoy Tyner, *The Real McCoy,* Blue Note, 1967.		
Four In One Thelonious Monk, *The Genius Of Modern Music, Volume II,* Blue Note, 1951.		
Four On Six Wynton Kelly And Wes Montgomery, *Smokin' At The Half Note,* Verve, 1965.	NRB 1, REB 2	62
• Freddie Freeloader Miles Davis, *Kind Of Blue*, Columbia, 1959.		50
• Freedom Jazz Dance Miles Davis, *Miles Smiles,* Columbia, 1966.	NRB 2, REB 1	
Freeway Ralph Moore, *Images,* Landmark, 1988.		
Friday The Thirteenth Joe Henderson, *State Of The Tenor, Volume I,* Blue Note, 1985.		
The Fruit Bud Powell, *The Genius Of Bud Powell,* Verve, 1949.		
Fuchsia Swing Song Sam Rivers, *Fuchsia Swing Song,* Blue Note, 1965.	REB 2	
Funji Mama Blue Mitchell, *The Thing To Do,* Blue Note, 1964.		
Gaslight Duke Pearson, *Sweet Honey Bee,* Blue Note, 1966.		
Gee Baby, Ain't I Good To You Cassandra Wilson, *Blue Skies,* JMT, 1988.	NRB 1, REB 2	
The Gentle Rain Charlie Byrd, *Sugarloaf Suite,* Concord, 1979.	NRB 3	
• Georgia On My Mind Elmo Hope, *Hope Meets Foster,* Prestige, 1955.		49
Gertrude's Bounce Clifford Brown And Max Roach, *At Basin Street,* Emarcy, 1956.	NRB 2	
Get Happy Sonny Rollins, *A Night At The Village Vanguard, Volume II,* Blue Note, 1957.	NRB 2	
Getting To Know You Wayne Shorter, *Second Genesis,* Vee Jay, 1959.		
Ghost Of A Chance Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1953.	NRB 3	52
• Giant Steps John Coltrane, *Giant Steps,* Atlantic, 1959.	NRB 2	28, 65
Gingerbread Boy Miles Davis, *Miles Smiles,* Columbia, 1966.	REB 1	

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
The Girl From Ipanema Stan Getz And Joao Gilberto, *Getz/Gilberto,* Verve, 1963.	SRB	31
Girl Talk Ralph Moore, *Furthermore,* Landmark, 1990.		
Glass Enclosure Bud Powell, *The Amazing Bud Powell, Volume II,* Blue Note, 1953.		
Gloria's Step Bill Evans, *Sunday At The Village Vanguard,* Prestige, 1961.	NRB 1	
Gnid Tadd Dameron, *Mating Call,* Fantasy, 1956.	REB 2	
God Bless The Child Sonny Rollins, *The Bridge,* Bluebird, 1962.		
Gone Again Barry Harris, *Maybeck Recital Hall Series,* Concord, 1990.		
Gone With The Wind Jackie McLean, *McLean's Scene,* Prestige, 1957.	NRB 1	58
• Good Bait John Coltrane, *Soultrane,* Prestige, 1958.	SRB	
Goodbye McCoy Tyner, *Reaching Fourth,* MCA/Impulse, 1963.		
Goodbye Porkpie Hat Charles Mingus, *Mingus Ah Um,* Columbia, 1959.		
The Good Life Hank Mobley, *Straight No Filter,* Blue Note, 1966.	SRB	
Good Morning Heartache McCoy Tyner, *Remembering John,* Enja, 1991.	NRB 1	
Grand Central Cannonball Adderley And John Coltrane, *Cannonball And Coltrane,* Emarcy, 1959.	NRB 3	
Granted Joe Henderson, *Mode For Joe,* Blue Note, 1966.		
• Green Dolphin Street Miles Davis, *Live At The Plugged Nickel, Volume I,* Columbia, 1965.	NRB 3	34, 59
Greensleeves *The John Coltrane Quintet,* Impulse, 1965.		
Green St. Caper Woody Shaw, *United,* Columbia, 1981.	WGFB	
Gregory Is Here Horace Silver, *In Pursuit Of The 27th Man,* Blue Note, 1972.	NRB 2	17
• Groovin' High Tommy Flanagan, *Something Borrowed, Something Blue,* Fantasy, 1978.	AJRB, REB 2	43
The Gypsy In My Soul Oscar Peterson, *At The Stratford Shakespearean Festival,* Verve, 1956.		
Gypsy Without A Song *McCoy Tyner Plays Duke Ellington,* MCA/Impulse, 1964.		

• Hackensack (AKA Rifftide) Thelonious Monk, *Criss Cross,* Columbia, 1963.		
• Half Nelson Miles Davis, *Workin',* Prestige, 1956.		5
Hallelujah Red Garland, *Soul Junction,* Prestige, 1957.		

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
Hallucinations (AKA Budo) *The Genius Of Bud Powell,* Verve, 1949.	NRB 1	
Happy Times Freddie Hubbard, *The Artistry Of Freddie Hubbard,* MCA/Impulse, 1963.		
• Have You Met Miss Jones *Introducing Kenny Garrett,* Criss Cross, 1984.	SRB	25
Heat Wave Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1954.		
Hello, Young Lovers Hank Mobley, *Another Workout,* Blue Note, 1961.		
• Here's That Rainy Day McCoy Tyner, *Things Ain't What They Used To Be,* Blue Note, 1990.	NRB 1	23
Hey There Grant Green, *Born To Be Blue,* Blue Note, 1962.	SRB	
• Hi-Fly Cannonball Adderley, *In San Francisco,* Fantasy, 1959.	NRB 2, REB 2	43
The Holy Land Cedar Walton, *A Night At Boomers, Volume I,* Muse, 1973.	AJRB	
Homestretch (AKA Joe's Blues) Joe Henderson, *Page One,* Blue Note, 1963.		2
Honeysuckle Rose Thelonious Monk, *The Unique Thelonious Monk,* Riverside, 1956.	NRB 2	
• Hot House Charlie Parker, *Jazz At Massey Hall,* Fantasy, 1953.	SRB	
Household Of Saud Charles Tolliver, *Music, Inc.,* Strata-East, 1970.		
House Of Jade Wayne Shorter, *Juju,* Blue Note, 1964.		
How About You *The Horace Silver Trio, Volume II,* Blue Note, 1953.		20
How Am I To Know? *The New Miles Davis Quintet,* Fantasy, 1955.		
How Are Things In Glocca Morra? *Sonny Rollins, Volume I,* Blue Note, 1956.		
How Could You Do A Thing Like That To Me Errol Garner, *Concert By The Sea,* Columbia, 1955.		
• How Deep Is The Ocean McCoy Tyner, *Revelations,* Blue Note, 1988.		
• How High The Moon Art Tatum, *The Tatum Group Masterpieces,* Pablo, 1955.		6
How Insensitive (AKA Insensatez) Luis Bonfa, *Jazz Samba,* Verve, 1963.	SRB	31
How Long Has This Been Going On? Bruce Forman, *Forman On The Job,* Kamei, 1992.	SRB	51
Hub-Tones Freddie Hubbard, *Hub-Tones,* Blue Note, 1962.		
• I Can't Get Started Sonny Rollins, *A Night At The Village Vanguard, Volume II,* Blue Note, 1957.	SRB	25
I Can't Give You Anything But Love Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1955.		

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
I Concentrate On You Grant Green, *Nigeria,* Blue Note, 1962.	SRB	
•I Could Write A Book Miles Davis, *Relaxin',* Prestige, 1956.	SRB	25
I Cover The Waterfront Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1953.	SRB	40
•I Didn't Know What Time It Was McCoy Tyner, *Time For Tyner,* Blue Note, 1968.	SRB	
I Don't Wanna Be Kissed Miles Davis, *Miles Ahead,* Columbia, 1957.	AJRB	
If Joe Henderson, *The Kicker,* Milestone, 1967.		
I Fall In Love Too Easily Miles Davis, *Seven Steps To Heaven,* Columbia, 1963.	NRB 3	59
If Ever I Would Leave You Benny Green, *Lineage,* Blue Note, 1990.		
If I Could Be With You Art Tatum, *Gene Norman Presents,* GNP, early 1950s.		
If I Had You Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1955.		
•If I Should Lose You Hank Mobley, *Soul Station,* Blue Note, 1960.		22
•If I Were A Bell Miles Davis, *Cookin' At The Plugged Nickel,* Columbia, 1965.	NRB 1	46
If There Is Someone Lovelier Than You John Coltrane, *Settin' The Pace,* Prestige, 1958.	SRB	
If This Isn't Love Gary Bartz, *Harlem's Children,* Candid, 1990.		
•If You Could See Me Now Wynton Kelly And Wes Montgomery, *Smokin' At The Half Note,* Verve, 1965.	NRB 3	
I Get A Kick Out Of You Ernie Henry, *Seven Standards And A Blues,* Fantasy, 1957.	SRB	51
•I Got It Bad And That Ain't Good Red Garland, *Soul Junction,* Prestige, 1957.	NRB 3	48
I Gotta Right To Sing The Blues Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1955.	SRB	
I Guess I'll Hang My Tears Out To Dry Dexter Gordon, *Go!,* Blue Note, 1962.		
I Guess I'll Have To Change My Plans Art Tatum, *Gene Norman Presents,* GNP, early 1950s.	SRB	
I Hadn't Anyone Till You Thelonious Monk, *Solo Monk,* Columbia, 1965.	NRB 2	58
I Had The Craziest Dream Kenny Dorham, *Quiet Kenny,* Prestige, 1959.	SRB	
•I Hear A Rhapsody John Coltrane, *Lush Life,* Prestige, 1957.	NRB 3	
I Know That You Know Dizzy Gillespie, Sonny Stitt, Sonny Rollins, *Sonny Side Up,* Verve, 1957.		
I Let A Song Go Out Of My Heart *Thelonious Monk Plays Ellington,* Riverside, 1955.		12
I'll Be Around Art Farmer, *Blame It On My Youth,* Contemporary, 1988.	NRB 2	

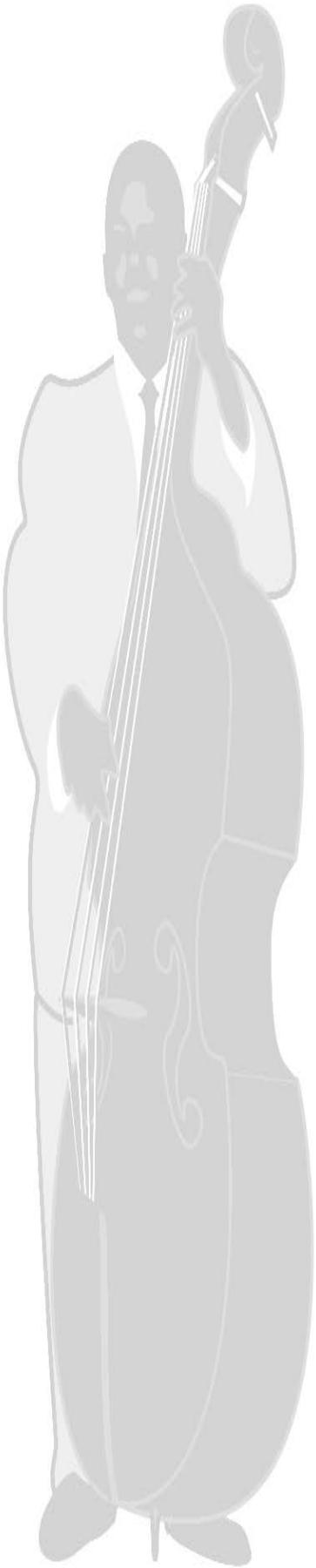
Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
I'll Be Seeing You Hal Galper, *Portrait,* Concord, 1989.		
I'll Close My Eyes Blue Mitchell, *Blue's Moods,* Fantasy, 1960.		
I'll Get By John Coltrane, *The Stardust Session,* Prestige, 1958.	NRB 2	
I'll Keep Loving You *The Genius Of Bud Powell,* Verve, 1949.		
I'll Never Be The Same Art Tatum, Lionel Hampton, And Buddy Rich, *Tatum • Hampton • Rich,* Pablo, 1955.		
• I'll Remember April Clifford Brown And Max Roach, *At Basin Street,* Emarcy, 1956.		15, 43
I'll Take Romance Max Roach, *Jazz in 3/4 Time,* Emarcy, 1958.	NRB 1	58
I'll Wait And Pray John Coltrane, *Coltrane Jazz,* Prestige, 1959.		
Ill Wind Lee Morgan, *Cornbread,* Blue Note, 1965.	NRB 2	46
I Love Lucy Jerry Gonzalez, *Ya Yo Me Curé,* Pangea, 1979.	NRB 1	
• I Love You John Coltrane, *Lush Life,* Prestige, 1957.	SRB	25
Imagination Woody Shaw, *Imagination,* Muse, 1987.	NRB 1	23, 58
I'm An Old Cowhand Grant Green, *Talkin' About,* Blue Note, 1964.		41
I'm Beginning To See The Light *The Artistry Of Phineas Newborn, Jr.,* Atlantic, 1956.		
I'm Confessin' Thelonious Monk, *Solo Monk,* Columbia, 1965.		58
• I Mean You McCoy Tyner, *Things Ain't What They Used To Be,* Blue Note, 1990.	NRB 1	36, 56
• I'm Getting Sentimental Over You Kenny Barron, *Maybeck Recital Hall Series,* Concord, 1990.	NRB 3	52
I'm Glad There Is You Chet Baker, *My Funny Valentine,* Pacific Jazz, 1981.	NRB 2	46
I'm Gonna Sit Right Down And Write Myself A Letter Art Tatum, *Gene Norman Presents,* GNP, early 1950s.		
I'm In The Mood For Love Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1953.		
• I'm Old Fashioned John Coltrane, *Blue Train,* Blue Note, 1957.	NRB 1	55
• Impressions John Coltrane, *Impressions,* MCA/Impulse, 1962.	NRB 2	28, 54
I'm So Excited By You Donald Byrd, *Mustang,* Blue Note, 1966.		
In A Capricornian Way Woody Shaw, *Stepping Stones,* Columbia, 1978.		
• In A Mellow Tone McCoy Tyner, *Revelations,* Blue Note, 1988.	NRB 3	48
In A Mist Freddie Hubbard, *Sky Dive,* CTI/CBS, 1972.		

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
• In A Sentimental Mood *Duke Ellington And John Coltrane,* MCA/Impulse, 1962.	NRB 3	12
In Case You Haven't Heard Woody Shaw, *Little Red's Fantasy,* Muse, 1976.		9
• Indiana Bud Powell, *The Complete Blue Note And Roost Recordings,* Blue Note, 1947.		6, 61
Indian Summer Dave McKenna, *My Friend The Piano,* Concord, 1986.	SRB	39
• Infant Eyes Wayne Shorter, *Speak No Evil,* Blue Note, 1964.	WGFB	33
In My Solitude (AKA Solitude) *Thelonious Monk Plays Ellington,* Riverside, 1955.	NRB 3	12
• Inner Urge Joe Henderson, *Inner Urge,* Blue Note, 1964.	NRB 3	38
In The Wee Small Hours Of The Morning Oscar Peterson, *The Trio,* Verve, 1961.	NRB 2	58
Intrepid Fox Freddie Hubbard, *Red Clay,* CTI/CBS, 1970.		
Introspection Thelonious Monk, *Solo Monk,* Columbia, 1965.		56
• Invitation Joe Henderson, *Tetragon,* Milestone, 1967.	NRB 3	34, 59
• In Walked Bud Thelonious Monk, *Genius Of Modern Music, Volume I,* Blue Note, 1947.	NRB 1	56
• In Your Own Sweet Way Miles Davis, *Workin',* Prestige, 1956.	NRB 2	
I Only Have Eyes For You Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1956.	SRB	
• I Remember Clifford Donald Byrd And Gigi Gryce, *Jazz Lab,* Fantasy, 1957.	AJRB	14
• I Remember You Mulgrew Miller, *Wingspan,* Landmark, 1987.		22
I See Your Face Before Me John Coltrane, *Settin' The Pace,* Prestige, 1958.		
Isfahan (AKA Elf) Joe Henderson, *Lush Life,* Verve, 1992.	NRB 2	
• I Should Care Hank Mobley, *Messages,* Blue Note, 1956.	NRB 1, REB 2	23
Isn't It Romantic Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1954.		
• Isotope Joe Henderson, *Inner Urge,* Blue Note, 1964.	NRB 3	38
• Israel Bobby Hutcherson, *Good Bait,* Landmark, 1984.		
Is That So Lee Morgan, *The Rajah,* Blue Note, 1966.		
I Surrender Dear Thelonious Monk, *Solo Monk,* Columbia, 1965.		
It Ain't Necessarily So Miles Davis, *Porgy And Bess,* Columbia, 1958.	SRB	
• It Could Happen To You Miles Davis, *Relaxin',* Prestige, 1956.		22

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
It Don't Mean A Thing *Thelonious Monk Plays Ellington,* Riverside, 1955.	NRB 2	59
It Had To Be You Art Tatum, *Standards,* Black Lion, 1938.	SRB	
I Think You're Wonderful Charlie Parker, *The Happy Bird,* Parker Records, 1951.		
•I Thought About You Miles Davis, *Someday My Prince Will Come,* Columbia, 1961.	NRB 1, NRB 2	41
I Thought I'd Let You Know McCoy Tyner, *Expansions,* Blue Note, 1968.		
It Might As Well Be Spring Woody Shaw, *Solid,* Muse, 1987.		25
It Never Entered My Mind Miles Davis, *Workin',* Prestige, 1956.	SRB	
It's A Lazy Afternoon Grant Green, *Street Of Dreams,* Blue Note, 1964.		
It's All Right With Me Errol Garner, *Concert By The Sea,* Columbia, 1955.	SRB	
It's Easy To Remember John Coltrane, *Ballads,* MCA/Impulse, 1961.		
It's Only A Paper Moon Art Blakey And The Jazz Messengers, *The Big Beat,* Blue Note, 1960.	NRB 2	
It's The Talk Of The Town Barry Harris, *Preminando,* Riverside, 1960.	NRB 2	
It's Too Late Now Wynton Marsalis, *Standard Time, Volume III,* Columbia, 1986.		
•It's You Or No One McCoy Tyner, *Quartets 4x4,* Milestone, 1980.	SRB	15, 61
I've Got A Crush On You Ike Quebec, *Easy Living,* Blue Note, 1962.	SRB	
•I've Got Rhythm Teddy Wilson, *Mr. Wilson And Mr. Gershwin,* Sony, 1959.		51
I've Got The World On A String Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1953.	NRB 2	
I've Got You Under My Skin Sonny Rollins, *A Night At The Village Vanguard, Volume I,* Blue Note, 1957.	SRB	
I've Grown Accustomed To Your Face McCoy Tyner, *Time For Tyner,* Blue Note, 1968.		25
I've Never Been In Love Before Oscar Peterson, *The Trio,* Verve, 1961.	NRB 2	
I've Told Ev'ry Little Star *Sonny Rollins And The Contemporary Leaders,* CTP, 1959.		55
I Waited For You Art Blakey And The Jazz Messengers, *At The Café Bohemia,* Blue Note, 1955.		
I Want To Be Happy Bud Powell, *The Amazing Bud Powell, Volume II,* Blue Note, 1953.	SRB	
•I Want To Talk About You John Coltrane, *Live At Birdland,* MCA/Impulse, 1962.		
I Wish I Knew John Coltrane, *Ballads,* MCA/Impulse, 1961.	SRB	
I Wish You Love Grant Green, *Street Of Dreams,* Blue Note, 1964.		

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
Jackie-ing Thelonious Monk, *The London Collection, Volume I,* Black Lion, 1970.		
Jayne Ornette Coleman, *Something Else!,* Fantasy, 1959.	AJRB	
Jeannine Cannonball Adderley, *Them Dirty Blues,* Riverside, 1960.	WGFB, REB 2	13, 65
The Jeep Is Jumpin' *Duke Ellington Meets Coleman Hawkins,* MCA/Impulse, 1962.		
• The Jitterbug Waltz Stanley Cowell, *Maybeck Recital Hall Series,* Concord, 1990.	NRB 3	
The Jody Grind Horace Silver, *The Jody Grind,* Blue Note, 1966.	REB 1	17
Johnny Come Lately (AKA Stomp) Duke Ellington And Billy Strayhorn, *Piano Duets: Great Times!,* Riverside, 1958.		
• Jordu Clifford Brown, *Remember Clifford,* Mercury, 1954.	NRB 2	53
• Joshua Miles Davis, *Seven Steps To Heaven,* Columbia, 1963.	NRB 1	50
• Joy Spring McCoy Tyner, *Things Ain't What They Used To Be,* Blue Note, 1990.		16, 53
• Juju Wayne Shorter, *Juju,* Blue Note, 1964.		33
Jumpin' With Symphony Sid Charlie Parker, *Bird At The Roost,* Savoy, 1949.		
Just A Gigolo Thelonious Monk, *Monk's Dream,* Columbia, 1962.		
• Just Friends Sonny Rollins, *Sonny Meets Hawk,* RCA, 1963.	NRB 3	20, 34, 59
Just In Time McCoy Tyner, *Dimensions,* Elektra, 1983.		
Just One More Chance Ernestine Anderson, *Just One More Chance,* Concord, 1980.		
• Just One Of Those Things *The Genius Of Bud Powell,* Verve, 1950.	SRB	51
Just Squeeze Me *The New Miles Davis Quintet,* Prestige, 1955.	NRB 3	48
Just You, Just Me Thelonious Monk, *The Unique Thelonious Monk,* Fantasy, 1956.	NRB 3	
• Katrina Ballerina Woody Shaw, *United,* Columbia, 1981.		9
K. C. Blues Charlie Parker, *Swedish Schnapps,* Verve, 1951.		
The Kicker Joe Henderson, *The Kicker,* Blue Note, 1967.		
• Killer Joe The Jazztet, *Meet The Jazztet,* Argo, 1960.	NRB 2, REB 1	14
Kim Charlie Parker, *Now's The Time,* Verve, 1952.		
Knucklebean Bobby Hutcherson, *Knucklebean,* Blue Note, 1977.		

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
La Alhambra Bobby Hutcherson, *Solo/Quartet,* Fantasy, 1981.		
Lady Be Good Teddy Wilson, *Mr. Wilson And Mr. Gershwin,* Sony, 1959.		39
• Lady Bird *Miles Davis With Jimmy Forrest,* Jazz Showcase, 1952.	NRB 1	36
The Lady Is A Tramp Kenny Drew, *The Riverside Collection,* Riverside, 1957.	SRB	
La Fiesta Chick Corea, *Return To Forever,* ECM, 1972.		
Laird Baird Charlie Parker, *Now's The Time,* Verve, 1952.		
Lament Miles Davis, *At Carnegie Hall,* Columbia, 1961.		
Lament For Booker Freddie Hubbard, *Hub-Tones,* Blue Note, 1962.		60
La Mesha Joe Henderson, *Page One,* Blue Note, 1963.		
Last Night When We Were Young Clifford Jordan, *Spellbound,* Riverside, 1960.		
• Laura Charlie Parker, *Night And Day,* Verve, 1950.	NRB 3	34
• Lazy Bird John Coltrane, *Blue Train,* Blue Note, 1957.		38
Lester Leaps In *Count Basie At Newport With Lester Young And Jo Jones,* Verve, 1957.	SRB	
Lester Left Town Art Blakey, *The Big Beat,* Blue Note, 1960.	WGFB	
Let Me Try Lewis Nash, *Rhythm Is My Business,* Evidence, 1989.		
Let's Call This Tommy Flanagan, *The Super Jazz Trio,* RCA, 1978.		
Let's Cool One Gary Bartz, *Reflections On Monk,* Steeplechase, 1988.		
Let's Fall In Love Oscar Peterson, *Compact Jazz,* Mercury, 1966.	NRB 2	58
Light Blue Thelonious Monk, *Thelonious In Action,* Fantasy, 1958.		
• Like Someone In Love John Coltrane, *Lush Life,* Prestige, 1957.	NRB 1	20, 23, 58
Like Sonny (AKA Simple Like) John Coltrane, *Like Sonny,* Blue Note, 1959.	NRB 2	27
Li'l Darlin' Benny Green, *Lineage,* Blue Note, 1990.	SRB	
Lil's Paradise *Charles Tolliver And His All-Stars,* Black Lion, 1968.		
Limehouse Blues Cannonball Adderley And John Coltrane, *Cannonball And Coltrane,* Emarcy, 1959.		
Litha Stan Getz, *Sweet Rain,* Verve, 1967.	NRB 3	
Little B's Poem Bobby Hutcherson, *Knucklebean,* Blue Note, 1977.		



Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
Little Dancer John McNeil and Tom Harrell, *Look To The Sky,* Steeplechase, 1979.		63
Little Girl Blue Phineas Newborn, Jr., *Harlem Blues,* Contemporary, 1969.		
Little Melonae John Coltrane, *Settin' The Pace,* Prestige, 1958.	AJRB	
Little Niles Bobby Hutcherson, *In The Vanguard,* Landmark, 1986.		
Little Old Lady John Coltrane, *Coltrane Jazz,* Atlantic, 1959.		
Little One Herbie Hancock, *Maiden Voyage,* Blue Note, 1965.	WGFB	
Little Red's Fantasy Woody Shaw, *Little Red's Fantasy,* Muse, 1976.		9
Little Rootie Tootie Thelonious Monk, *The London Collection, Volume I,* Black Lion, 1970.		
• Little Sunflower Freddie Hubbard, *Backlash,* Atlantic, 1966.	NRB 1, REB 1	60
Little Willie Leaps Bud Powell, *Birdland '53,* Fresh Sound, 1953.		
Liza Thelonious Monk, *The Unique Thelonious Monk,* Riverside, 1956.		
Locomotion John Coltrane, *Blue Train,* Blue Note, 1957.		38
Lonely Woman Horace Silver, *Song For My Father,* Blue Note, 1963.	NRB 3	
Long Ago And Far Away *Paul Bley With Gary Peacock,* ECM.	NRB 1	55
Lonnie's Lament John Coltrane, *Crescent,* MCA/Impulse, 1964.	AJRB	
Lookout Farm Dave Liebman, *Lookout Farm,* ECM, 1973.		19
Lost Wayne Shorter, *The Soothsayer,* Blue Note, 1965.		
Lotus Blossom (AKA Asiatic Raes) Kenny Dorham, *Quiet Kenny,* Prestige, 1959.		
• Love For Sale Kenny Barron, *The Only One,* Reservoir, 1990.	SRB	40
Love Is A Many Splendored Thing Clifford Brown And Max Roach, *At Basin Street,* Emarcy, 1956.	SRB	
Love Letters Bobby Hutcherson, *Mirage,* Landmark, 1991.		
Love Me Or Leave Me Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1954.	SRB	
Lover Sonny Clark, *Cool Struttin,* Blue Note, 1958.		22, 61
• Lover Come Back To Me John Coltrane, *Black Pearls,* Prestige, 1958.	SRB	41, 61
• Lover Man Thelonious Monk, *The London Collection, Volume I,* Black Lion, 1970.		32
Lucky Day Barry Harris, *Maybeck Recital Hall Series,* Concord, 1990.		
Lullaby In Rhythm Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1955.	NRB 3	

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
Lullaby Of Birdland Bud Powell, *Birdland '53,* Fresh Sound, 1953.		40
Luny Tune Grant Green, *Talkin' About,* Blue Note, 1964.		
• Lush Life *John Coltrane And Johnny Hartman,* MCA/Impulse, 1963.	NRB 1	32
• Mack The Knife Kenny Dorham, *Quiet Kenny,* Prestige, 1959.		
The Maestro Cedar Walton, *Eastern Rebellion,* Impulse, 1975.		35
• Mahjong Wayne Shorter, *Juju,* Blue Note, 1964.	NRB 2	
• Maiden Voyage Herbie Hancock, *Maiden Voyage,* Blue Note, 1965.	NRB 3	11, 54
Make Believe Kenny Dorham, *Showboat,* Bainbridge, 1960.		
Makin' Whoopee Red Garland, *A Garland Of Red,* Prestige, 1956.		
Mamacita Joe Henderson, *The Kicker,* Blue Note, 1967.	NRB 3	
• Manha De Carnaval (AKA Morning Of The Carnival, The Theme From Black Orpheus, and A Day In The Life Of A Fool) McCoy Tyner, *Quartets 4x4,* Milestone, 1980.	NRB 2	
The Man I Love Teddy Wilson, *Mr. Wilson And Mr. Gershwin,* Sony, 1959.	SRB	51
• Manteca Phineas Newborn, Jr., *A World Of Piano,* Contemporary, 1961.	LRB	64
The Masquerade Is Over Keith Jarrett, *Standards, Volume I,* ECM, 1983.	NRB 2	
Matig Call Tadd Dameron, *Mating Call,* Fantasy, 1956.	REB 2	
Matrix Chick Corea, *Now He Sings, Now He Sobs,* Blue Note, 1968.		
Mayreh Art Blakey, *A Night At Birdland,* Blue Note, 1954.		18
The Meaning Of The Blues Cedar Walton, *Maybeck Recital Hall Series,* Concord, 1992.		
Mean To Me Jackie McLean, *McLean's Scene,* Prestige, 1957.	NRB 2	65
Meditation *George Coleman And Tete Montoliu,* Timeless, 1977.	SRB	31
Melancholia Duke Ellington, *Piano Reflections,* Capitol, 1953.		
Memories Of You Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1953.	NRB 2	
Mercy, Mercy, Mercy Cannonball Adderley, *Live At "The Club,"* Capitol, 1966.	NRB 1, REB 1	
Miles' Mode *The John Coltrane Quartet Plays,* MCA/Impulse, 1965.		
• Milestones (new) (AKA Miles) Miles Davis, *Milestones,* Columbia, 1958.		50

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
Milestones (old) Mulgrew Miller, *Keys To The City,* Landmark, 1985.		7
• Minority *Gigi Gryce/Clifford Brown Sextet,* Blue Note, 1953.		
Mirror, Mirror Joe Henderson, *Mirror, Mirror,* Verve, 1980.		
• Mr. Clean Jack McDuff And Gene Ammons, *Brother Jack Meets The Boss,* Prestige, 1962.	NRB 1	
Mr. Day (AKA One And Four) John Coltrane, *Coltrane Plays The Blues,* Atlantic, 1960.	REB 2	28
• Misterioso *Sonny Rollins, Volume II,* Blue Note, 1957.		
• Mr. P. C. John Coltrane, *Giant Steps,* Atlantic, 1959.	NRB 2, REB 1	27
Mr. Syms John Coltrane, *Coltrane Plays The Blues,* Atlantic, 1960.		
• Misty Errol Garner, *The Original Misty,* Mercury, 1954.	NRB 1	41, 49
Miyako Wayne Shorter, *Schizophrenia,* Blue Note, 1967.		33
Moanin' Bobby Timmons, *This Here Is,* Riverside, 1960.		
Mode For Joe Joe Henderson, *Mode For Joe,* Blue Note, 1966.		
Mohawk Charlie Parker And Dizzy Gillespie, *Bird And Diz,* Verve, 1950.		
Mo' Joe Joe Henderson, *The Kicker,* Blue Note, 1967.	NRB 2	
• Moment's Notice John Coltrane, *Blue Train,* Blue Note, 1957.	NRB 2	38
Monk's Dream Larry Young, *Unity,* Blue Note, 1965.		
• Monk's Mood Thelonious Monk, *Genius Of Modern Music, Volume I,* Blue Note, 1947.	NRB 1	56
Mood Indigo *Duke Ellington Meets Coleman Hawkins,* MCA/Impulse, 1962.	NRB 2	12
Moon Alley Tom Harrell, *Moon Alley,* Criss Cross, 1985.	AJRB	63
Moonglow Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1955.	NRB 3	59
Moonlight In Vermont Sonny Stitt, *Moonlight In Vermont,* Denon, 1977.	NRB 1, REB 2	65
Moon Rays *Further Explorations Of The Horace Silver Quintet,* Blue Note, 1958.	NRB 2	
Moon River Art Blakey And The Jazz Messengers, *Buhaina's Delight,* Blue Note, 1961.		
Moon Song Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1955.		
The Moontrane Larry Young, *Unity,* Blue Note, 1965.		9
Moose The Mooche Barry Harris, *At The Jazz Workshop,* Riverside, 1960.	REB 2	

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
The More I See You Hank Mobley, *Roll Call,* Blue Note, 1960.	SRB	
More Than You Know Mulgrew Miller, *From Day To Day,* Landmark, 1990.	NRB 2	
Morning Cal Tjader, *Soul Burst,* Verve, 1966.	WGFB	
Morning Star Ralph Moore, *Images,* Landmark, 1988.		
Mosaic Art Blakey And The Jazz Messengers, *Mosaic,* Blue Note, 1961.		
The Most Beautiful Girl In The World Max Roach, *Jazz In 3/4 Time,* Emarcy, 1958.		
My Blue Heaven Red Garland, *Groovy,* Prestige, 1956.		
My Favorite Things John Coltrane, *My Favorite Things,* Atlantic, 1960.		25
• My Foolish Heart Bobby Hutcherson, *Solo/Quartet,* Fantasy, 1981.		25
• My Funny Valentine Miles Davis, *The Complete Concert, 1964,* Columbia.	SRB	25
My Heart Belongs To Daddy Ella Fitzgerald, *Dream Dancing,* Pablo, 1978.		
My Heart Stood Still Barry Harris, *Preminando,* Riverside, 1960.	SRB	
My Ideal Kenny Dorham, *Quiet Kenny,* Prestige, 1959.		22
My Little Brown Book *Duke Ellington And John Coltrane,* MCA/Impulse, 1962.		
My Little Suede Shoes Charlie Parker, *Fiesta,* Verve, 1951.		6
My Man's Gone Now Miles Davis, *Porgy And Bess,* Columbia, 1958.	SRB	
(Come To Me) My Melancholy Baby Thelonious Monk, *The London Collection, Volume I,* Black Lion, 1970.		
My Old Flame Cedar Walton, *Mosaic,* MusicMasters, 1990.		22
• My One And Only Love *John Coltrane And Johnny Hartman,* MCA/Impulse, 1963.		51
My Reverie Sonny Rollins, *Tenor Madness,* Prestige, 1956.		
• My Romance Red Garland, *A Garland Of Red,* Fantasy, 1956.	NRB 1	
• My Shining Hour Lewis Nash, *Rhythm Is My Business,* Evidence, 1989.	NRB 1	44, 61
My Ship Miles Davis, *Miles Ahead,* Columbia, 1957.	NRB 2	
• Naima John Coltrane, *Giant Steps,* Atlantic, 1959.	NRB 2	27
Namely You Sonny Rollins, *Newk's Time,* Blue Note, 1958.		40
Nancy With The Laughing Face John Coltrane, *Ballads,* MCA/Impulse, 1961.	SRB	40

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
• Nardis Joe Henderson, *The Kicker,* Blue Note, 1967.		50
Nature Boy *The John Coltrane Quartet Plays,* MCA/Impulse, 1965.	NRB 1	
The Nearness Of You, Joe Albany And Warne Marsh, *The Right Connection,* Prestige, 1957.		22, 59
• Nefertiti Miles Davis, *Nefertiti,* Columbia, 1967.	NRB 1	33
Never Let Me Go Bobby Hutcherson, *Color Schemes,* Landmark, 1985.		
New York Donald Brown, *Sources Of Inspiration,* Muse, 1989.		
• Nica's Dream Horace Silver, *Horace-Scope,* Blue Note, 1960.	NRB 2	18, 65
Nica's Tempo Donald Byrd And Gigi Gryce, *Jazz Lab,* Fantasy, 1957.		
Nice Work If You Can Get It Thelonious Monk, *The London Collection, Volume I,* Black Lion, 1970.	SRB	
• Night And Day Joe Henderson, *Inner Urge,* Blue Note, 1964.	SRB	51
• Night Dreamer Wayne Shorter, *Night Dreamer,* Blue Note, 1964.	NRB 2	33
• The Night Has A Thousand Eyes John Coltrane, *Coltrane's Sound,* Atlantic, 1960.		52
A Nightingale Sang In Berkeley Square Stanley Cowell, *Back To The Beautiful,* Concord, 1989.	NRB 2	
• A Night In Tunisia Bud Powell, *The Amazing Bud Powell, Volume II,* Blue Note, 1951.	WGFB	43
The Night We Called It A Day James Williams, *Magical Trio 1,* EmArcy, 1987.		
• No Blues (AKA Pfrancing) Miles Davis, *Someday My Prince Will Come,* Columbia, 1961.		
Nobody Else But Me Kenny Dorham, *Showboat,* Bainbridge, 1960.		
No Moon At All Phineas Newborn, Jr., *While My Lady Sleeps,* Bluebird, 1958.	NRB 2	
Nostalgia In Times Square Charles Mingus, *Mingus In Wonderland,* Blue Note, 1959.		
• Now's The Time Charlie Parker, *Now's The Time,* Verve, 1953.		6
Nutty Jerry Gonzalez, *Rumba Para Monk,* Sunnyside, 1988.		
Nutville Horace Silver, *The Cape Verdean Blues,* Blue Note, 1965.	NRB 2	17
Oblivion *The Amazing Bud Powell,* Verve, 1951.		
Off Minor Thelonious Monk, *Genius Of Modern Music, Volume I,* Blue Note, 1947.	NRB 1	56
O Grande Amor Stan Getz, *Sweet Rain,* Verve, 1967.		
Ojos De Rojo Cedar Walton, *Eastern Rebellion,* Muse, 1975.	AJRB	35

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
• Old Folks Miles Davis, *Someday My Prince Will Come,* Columbia, 1961.	SRB	
• Oleo Miles Davis, *Relaxin',* Prestige, 1956.	NRB 1	8, 65
Oliloqui Valley Herbie Hancock, *Empyrean Isles,* Blue Note, 1964.	WGFB	
Ol' Man River Kenny Dorham, *Showboat,* Bainbridge, 1960.		
On A Clear Day Eddie Palmieri And Cal Tjader, *El Sonido Nuevo,* Verve, 1966.	SRB	
On A Misty Night Tadd Dameron, *Mating Call,* Fantasy, 1956.	REB 2	
On A Slow Boat To China Charlie Parker, *Bird At The Roost,* Savoy, 1949.		
• Once I Loved (A K A O Amor Em Paz) Joe Henderson, *The Kicker,* Fantasy, 1967.	NRB 1, REB 2	31
One By One Art Blakey And The Jazz Messengers, *Ugetsu,* Blue Note, 1963.	WGFB	
One Down, One Up John Coltrane, *New Thing At Newport,* GRP/Impulse, 1965.		
One Finger Snap Herbie Hancock, *Empyrean Isles,* Blue Note, 1964.	NRB 3	
One Note Samba Stan Getz, *Getz Au Go-Go,* Verve, 1964.		31
One's Own Room Mulgrew Miller, *Wingspan,* Landmark, 1987.	AJRB	
On The Nile Charles Tolliver, *Music, Inc.,* Strata-East, 1970.		
On The Sunny Side Of The Street Dizzy Gillespie, Sonny Stitt, Sonny Rollins, *Sonny Side Up,* Verve, 1957.	NRB 2	49
On The Trail Donald Byrd, *Mustang,* Blue Note, 1966.		34
Opus De Funk *The Horace Silver Trio, Volume II,* Blue Note, 1953.	NRB 3	
Organ Grinder Woody Shaw, *Woody Three,* Columbia, 1979.		
Oriental Folk Song Wayne Shorter, *Night Dreamer,* Blue Note, 1964.		
• Ornithology Charlie Parker, *Bird At The Roost Volume I,* Savoy, 1949.	REB 2	6
An Oscar For Treadwell Charlie Parker And Dizzy Gillespie, *Bird And Diz,* Verve, 1950.		
• Our Delight Phineas Newborn, Jr., Paul Chambers, And Roy Haynes, *We Three,* Prestige, 1958.	SRB	
Our Love Is Here To Stay Jackie McLean, *McLean's Scene,* Prestige, 1957.	SRB	25
Our Man Higgins Lee Morgan, *Cornbread,* Blue Note, 1965.		
Our Waltz Rahsaan Roland Kirk, *Introducing Roland Kirk,* Chess, 1960.		
• Out Of Nowhere Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1955.		22, 59

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
Out Of This World *The John Coltrane Quartet Plays,* MCA/Impulse, 1965.	NRB 1	46
Overtaken By A Moment Donald Brown, *Sources Of Inspiration,* Muse, 1989.		
• Over The Rainbow *The Amazing Bud Powell, Volume I,* Blue Note, 1951.	NRB 3	34
Ow! Dizzy Gillespie, *The Complete RCA Victor Recordings,* Bluebird, 1947.		
Pannonica Thelonious Monk, *Criss Cross,* Columbia, 1963.		
Paris Eyes Larry Young, *Into Somethin',* Blue Note, 1964.		
• Parisian Thoroughfare *The Amazing Bud Powell, Volume II,* Blue Note, 1951.		
Parker's Mood Barry Harris, *Maybeck Recital Hall Series,* Concord, 1990.		
The Party's Over Bobby Timmons, *This Here Is,* Riverside, 1960.		25
• Passion Dance McCoy Tyner, *The Real McCoy,* Blue Note, 1967.	AJRB, REB 2	
Passion Flower Duke Ellington, *Piano Reflections,* Capitol, 1953.		
Paul's Pal Sonny Rollins, *Tenor Madness,* Prestige, 1956.	REB 2	
• Peace Horace Silver, *Blowin' The Blues Away,* Blue Note, 1959.	NRB 2, REB 2	17
Peace Piece *Everybody Digs Bill Evans,* Fantasy, 1958.		
Penelope Wayne Shorter, *Etcetera,* Blue Note, 1965.		
Pennies From Heaven *Stan Getz And The Oscar Peterson Trio,* Verve, 1957.		
• Pensativa Art Blakey And The Jazz Messengers, *Free For All,* Blue Note, 1964.	WGFB, LRB	60
• Pent-Up House *Sonny Rollins Plus Four,* Prestige, 1956.	NRB 1	8
People Wallace Roney, *A Breath Of Seth Air,* Muse, 1991.		
• Perdido Duke Ellington And Billy Strayhorn, *Piano Duets: Great Times!,* Riverside, 1958.	NRB 2	12, 65
Peresina McCoy Tyner, *Expansions,* Blue Note, 1968.	WGFB	
Picadilly Lilly Dave Liebman, *Pendulum,* Artists House, 1978.		19
Pinocchio Miles Davis, *Nefertiti,* Columbia, 1967.	WGFB	
Played Twice Roy Haynes, *True Or False,* Free Lance, 1986.		
Poinciana Ahmad Jamal, *Poinciana,* MCA, 1958.		

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
• Polka Dots And Moonbeams Blue Mitchell, *Blue Soul,* Riverside, 1959.	NRB I	23, 58
Poor Butterfly Art Tatum, *The Genius,* Black Lion, 1945.		39
Poor People's March Bobby Hutcherson, *Spiral,* Blue Note, 1965.		
A Portrait Of Jenny Red Garland, *Manteca,* Prestige, 1958.		
Power To The People Joe Henderson, *Power To The People,* Milestone, 1969.		
The Preacher *Horace Silver Quintet, Volume II,* Blue Note, 1955.		17
• Prelude To A Kiss Duke Ellington, *Piano Reflections,* Capitol, 1953.	NRB 3	12
Pretty Eyes Horace Silver, *The Cape Verdean Blues,* Blue Note, 1965.		
Prince Albert Art Blakey And The Jazz Messengers, *At The Café Bohemia,* Blue Note, 1955.		36
Prisoner Of Love Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1955.		46
Punjab Joe Henderson, *In 'n Out,* Blue Note, 1964.	NRB 3	
Pursuance John Coltrane, *A Love Supreme,* MCA/Impulse, 1964.	WGFB	
Put Your Little Foot Right Out Miles Davis, *Live At The Blackhawk,* Columbia, 1961.		
Quasimodo Clifford Jordan, *The Adventurer,* Muse, 1978.	WGFB	
Quicksilver *The Horace Silver Trio, Volume II,* Blue Note, 1953.	NRB 2	18
Rahsaan's Run Woody Shaw, *Lotus Flower,* Enja, 1982.		
Rain Check Duke Ellington, *And His Mother Called Him Bill,* Bluebird, 1967.		
Ramblin' Ornette Coleman, *Change Of The Century,* Atlantic, 1960.		
Rapture Harold Land And Blue Mitchell, *Mapenzi,* Concord, 1977.	NRB 1	
Ray's Idea Phineas Newborn, Jr., *Harlem Blues,* Contemporary, 1969.		36
• Recordame (AKA No Me Esqueca) Joe Henderson, *Page One,* Blue Note, 1963.	NRB 1, REB 2	38
Red Clay Freddie Hubbard, *Red Clay,* CTI, 1970.	SRB	60
Red Cross Charlie Parker, *The Bird On Savoy, Part I,* BYG, 1944.		
Red Top Errol Garner, *Concert By The Sea,* Columbia, 1955.		
Reflections *Sonny Rollins, Volume II,* Blue Note, 1957.		

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
Reflections In D Duke Ellington, *Piano Reflections,* Capitol, 1953.		
Relaxin' At Camarillo Joe Henderson, *Relaxin' At Camarillo,* Contemporary, 1979.		
Remember Hank Mobley, *Soul Station,* Blue Note, 1960.		
Resolution John Coltrane, *A Love Supreme,* MCA/Impulse, 1964.	WGFB	
• Rhythm-A-Ning Thelonious Monk, *Criss Cross,* Columbia, 1963.		
Right Now Jackie McLean, *Right Now,* Blue Note, 1965.		
Riot Herbie Hancock, *Speak Like A Child,* Blue Note, 1968.		
Rise 'n Shine John Coltrane, *Settin' The Pace,* Prestige, 1958.		
Robbin's Nest John Coltrane, *Wheelin' And Dealin',* Prestige, 1957.	NRB 1	36
Rockin' In Rhythm Steve Lacy, *Soprano Sax,* Fantasy, 1957.	SRB	
Room 608 Horace Silver, *Silver's Serenade,* Blue Note, 1963.	REB 2	18
Rose Room Charlie Christian, *The Genius Of The Electric Guitar,* Columbia, 1940.		
Rosewood Woody Shaw, *Rosewood,* Columbia, 1977.	WGFB	
• 'Round Midnight Thelonious Monk, *Genius Of Modern Music, Volume I,* Blue Note, 1947.	SRB	40, 56
• Ruby My Dear Thelonious Monk, *Solo Monk,* Columbia, 1965.	NRB 1	36, 56
Russian Lullaby John Coltrane, *Soultrane,* Prestige, 1958.		
Sail Away Tom Harrell, *Sail Away,* Contemporary, 1989.	NRB3	63
St. Louis Blues Red Garland, *Red In Bluesville,* Fantasy, 1959.		
• St. Thomas Sonny Rollins, *Saxophone Colossus,* Prestige, 1956.	NRB 1	8
• Salt Peanuts Miles Davis, *Steamin',* Prestige, 1956.		
Samba De Orpheus Sonny Stitt, *Made For Each Other,* Delmark, 1972.		
Same Shame Bobby Hutcherson, *Total Eclipse,* Blue Note, 1968.		
• Sandu Freddie Hubbard And Woody Shaw, *Double Take,* Blue Note, 1985.	NRB 1	53
Sans Souci Donald Byrd And Gigi Gryce, *Jazz Lab,* Fantasy, 1957.		
Satellite John Coltrane, *Coltrane's Sound,* Atlantic, 1960.	AJRB	
• Satin Doll McCoy Tyner, *Bon Voyage,* Timeless, 1987.	NRB 1	12, 54

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
Say It (Over And Over Again) John Coltrane, *Ballads,* MCA/Impulse, 1961.		
The Scene Is Clean Clifford Brown And Max Roach, *At Basin Street,* Emarcy, 1956.		
• Scrapple From The Apple Charlie Parker, *Bird At The Roost,* Savoy, 1949.	REB 2	6
• Search For Peace McCoy Tyner, *The Real McCoy,* Blue Note, 1967.	NRB 1	
Second Balcony Jump Dexter Gordon, *Go!,* Blue Note, 1962.		
• Secret Love Donald Byrd, *Slow Drag,* Blue Note, 1967.	SRB	34, 61
Señor Blues Horace Silver, *Six Pieces Of Silver,* Blue Note, 1956.	NRB 2	
September In The Rain Red Garland, *A Garland Of Red,* Prestige, 1956.	SRB	40
September Song Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1953.	NRB 2	25
Serenata *Meet The Jazztet,* Argo, 1960.	NRB 3	52
• Serenity Joe Henderson, *In 'n Out,* Blue Note, 1964.		
The Serpent's Tooth Miles Davis, *Collector's Items,* Fantasy, 1953.		7
• Seven Steps To Heaven Miles Davis, *Seven Steps To Heaven,* Columbia, 1963.	NRB 2	50
A Shade Of Jade Joe Henderson, *Mode For Joe,* Blue Note, 1966.		
• The Shadow Of Your Smile Errol Garner, *That's My Kick,* Verve, 1967.	NRB 3	34, 59
Shall We Dance Cassandra Wilson, *Blue Skies,* JMT, 1988.		
Shaw Kenny Garrett, *African Exchange Student,* Atlantic, 1990.		
She Barry Harris, *Maybeck Recital Hall Series,* Concord, 1990.		
She's Funny That Way Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1954.		
Shiny Stockings Jaki Byard, *Parisian Solos,* Futura, 1971.	SRB, REB 2	
Short Story Joe Henderson, *In 'n Out,* Blue Note, 1964.	NRB 3	
The Sidewinder Lee Morgan, *The Sidewinder,* Blue Note, 1963.		
Silver's Serenade Horace Silver, *Silver's Serenade,* Blue Note, 1963.	NRB 2, REB 2	17
Sippin' At Bells Sonny Clark, *Cool Struttin'*, Blue Note, 1958.		
Sister Sadie Horace Silver, *Blowin' The Blues Away,* Blue Note, 1959.	REB 1	17
Sky Dive Freddie Hubbard, *Sky Dive,* CTI/CBS, 1972.	REB 2	60
• Skylark Art Blakey And The Jazz Messengers, *Caravan,* Fantasy, 1962.	NRB 1	32

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
A Sleepin' Bee Bill Evans, *At The Montreaux Jazz Festival,* Verve, 1968.	NRB 1	
Smile Dexter Gordon, *Dexter Calling,* Blue Note, 1961.		
• Smoke Gets In Your Eyes Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1953.		55
So Beats My Heart For You Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1955.		
Social Call Art Farmer And Gigi Gryce, *When Farmer Met Gryce,* Prestige, 1955.		
• Softly As In A Morning Sunrise John Coltrane, *Live At The Village Vanguard,* MCA/Impulse, 1961.	SRB	40
So In Love *Cedar Walton Plays,* Delos, 1986.	SRB	
• Solar *Miles Davis All-Stars,* Prestige, 1954.	NRB 1, REB 2	7
Solid Woody Shaw, *Solid,* Muse, 1987.		8
Somebody Loves Me Bud Powell, *The Complete Blue Note And Roost Recordings,* Blue Note, 1947.	SRB	
• Someday My Prince Will Come Miles Davis, *Someday My Prince Will Come,* Columbia, 1961.	NRB 1	58
• Someone To Watch Over Me McCoy Tyner, *Revelations,* Blue Note, 1988.	SRB	
• Some Other Blues John Coltrane, *Coltrane Jazz,* Atlantic, 1959.	NRB 2, REB 2	27
Some Other Spring Jaki Byard, *There'll Be Some Changes Made,* Muse, 1972.		
Some Other Time *Bill Evans And Tony Bennett,* Fantasy, 1975.	SRB	
Sometime Ago Bill Evans, *You Must Believe In Spring,* Warner Bros, 1977.		
Sometimes I'm Happy Oscar Peterson, *The Trio,* Verve, 1961.	SRB	
So Near So Far Miles Davis, *Seven Steps To Heaven,* Columbia, 1963.	NRB 3	
• Song For My Father Horace Silver, *Song For My Father,* Blue Note, 1963.	NRB 2	17, 54
• The Song Is You Grant Green, *Nigeria,* Blue Note, 1962.	NRB 1	15, 55
• Sonnymoon For Two Sonny Rollins, *A Night At The Village Vanguard, Volume II,* Blue Note, 1957.	REB 2	
• Sophisticated Lady *Thelonious Monk Plays Ellington,* Riverside, 1955.	NRB 2	12
• Soul Eyes John Coltrane, *Coltrane,* MCA/Impulse, 1965.	WGFB	32
Soul-Leo Mulgrew Miller, *Wingspan,* Landmark, 1987.		
Soultrane Tadd Dameron, *Mating Call,* Fantasy, 1956.		
• So What Miles Davis, *Kind Of Blue,* Columbia, 1959.		50

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
• Speak Low McCoy Tyner, *Inception,* Impulse, 1962.	NRB 1	25, 65
• Speak No Evil Wayne Shorter, *Speak No Evil,* Blue Note, 1964.	NRB 1	33
Spiral John Coltrane, *Giant Steps,* Atlantic, 1959.		
S'posin' *The New Miles Davis Quintet,* Fantasy, 1955.	REB 2	44
Spring Can Really Hang You Up The Most Kenny Burrell, *Groovin' High,* Muse, 1981.	NRB 2	
• Spring Is Here Kenny Barron, *Maybeck Recital Hall Series,* Concord, 1990.	NRB 3	34
• Stablemates *The New Miles Davis Quintet,* Fantasy, 1955.	NRB 2	14, 65
Stairway To The Stars John Coltrane, *The Coltrane Legacy,* Atlantic, 1959.	NRB 3	
• Stardust John Coltrane, *The Stardust Session,* Prestige, 1958.	NRB 2	52
• Star Eyes McCoy Tyner, *Nights Of Ballads And Blues,* Impulse, 1963.	NRB 3	34, 59
Stars Fell On Alabama Cannonball Adderley And John Coltrane, *Cannonball And Coltrane,* Emarcy, 1959.	NRB 3	52
Stay As Sweet As You Are McCoy Tyner, *Quartets 4x4,* Milestone, 1980.		
Steeplechase *Charlie Parker All Stars,* Savoy Jazz, 1948.		
• Stella By Starlight Miles Davis, *Cookin' At The Plugged Nickel,* Columbia, 1965.		15, 22, 59
Step Lightly Blue Mitchell, *The Thing To Do,* Blue Note, 1964.	NRB 3	
Stolen Moments Oliver Nelson, *Blues And The Abstract Truth,* MCA/Impulse, 1961.		
• Stompin' At The Savoy Stanley Cowell, *Maybeck Recital Hall Series,* Concord, 1990.	NRB 3	34
Stop Start Lee Morgan, *The Procrastinator,* Blue Note, 1967.		
Stormy Weather Woody Shaw, *Imagination,* Muse, 1987.	NRB 1, SRB	44
Straight Ahead Kenny Dorham, *Una Mas,* Blue Note, 1963.		
• Straight No Chaser Miles Davis, *Milestones,* Columbia, 1958.		
Straight Street John Coltrane, *Coltrane,* Prestige, 1957.	WGFB	
Straight Up And Down Chick Corea, *Inner Space,* Atlantic, 1966.	WGFB	
Street Of Dreams Grant Green, *Street Of Dreams,* Blue Note, 1964.	NRB 3	
Strictly Confidential *The Genius Of Bud Powell,* Verve, 1949.		
• Strollin' Horace Silver, *Horace-Scope,* Blue Note, 1960.	NRB 2	18

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
• Sugar Stanley Turrentine, *Sugar,* CTI/CBS, 1970.	NRB 3, REB 2	49
Summer In Central Park Horace Silver, *In Pursuit Of The 27th Man,* Blue Note, 1972.	NRB 2	18
Summer Night Miles Davis With The Gil Evans Orchestra, *Quiet Nights,* Columbia, 1962.	SRB	
• Summertime Freddie Hubbard, *The Artistry Of Freddie Hubbard,* MCA/Impulse, 1963.	SRB	25, 54
Sunday Art Blakey Quartet, *A Jazz Message,* MCA/Impulse, 1963.		
Sunrise, Sunset Lee Morgan, *Delightfulee,* Blue Note, 1966.		
Sunshower Kenny Barron, *Maybeck Recital Hall Series,* Concord, 1990.		
Super Jet Tadd Dameron, *Mating Call,* Fantasy, 1956.	REB 2	
The Surrey With The Fringe On Top McCoy Tyner, *Time For Tyner,* Blue Note, 1968.		
Sweet And Lovely Thelonious Monk, *Solo Monk,* Columbia, 1965.	NRB 2	59
Sweet Georgia Brown *The Genius Of Bud Powell,* Verve, 1949.	SRB	39
Sweet Lorraine Cedar Walton, *Maybeck Recital Hall Series,* Concord, 1992.	NRB 3	52
'S Wonderful *Art Pepper With The Sonny Clark Trio, Volume I,* TIS, 1953.	SRB	
Syeeda's Song Flute John Coltrane, *Giant Steps,* Atlantic, 1959.	AJRB	
Tadd's Delight Sonny Clark Trio, *Sonny Clark Trio,* Blue Note, 1957.	AJRB	
• Take The "A" Train Duke Ellington And Billy Strayhorn, *Piano Duets: Great Times!,* Riverside, 1958.	NRB 1	12, 65
Take The Coltrane *Duke Ellington And John Coltrane,* MCA/Impulse, 1962.		
Taking A Chance On Love *Sonny Stitt, Bud Powell, J.J. Johnson,* Prestige, 1949.	NRB 3	
• Tangerine *Coleman Hawkins Encounters Ben Webster,* Verve, 1959.		22
Teach Me Tonight Errol Garner, *Concert By The Sea,* Columbia, 1955.	SRB	41
Tea For Two Thelonious Monk, *Criss Cross,* Columbia, 1963.	SRB	51
Tell Me A Bedtime Story Herbie Hancock, *Fat Albert Rotunda,* Warner Bros, 1970.	WGFB	
Tempus Fugit *The Genius Of Bud Powell,* Verve, 1949.		
Tenderly Phineas Newborn, Jr., *Harlem Blues,* Contemporary, 1969.	NRB 1	44
• Tenor Madness Sonny Rollins, *Tenor Madness,* Prestige, 1956.	REB 1	8

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
Tetragon Joe Henderson, *Tetragon,* Milestone, 1968.		
That Old Black Magic Ike Quebec, *Blue And Sentimental,* Blue Note, 1961.		
That Old Devil Moon Sonny Rollins, *A Night At The Village Vanguard, Volume II,* Blue Note, 1957.		25
That Old Feeling Art Blakey And The Jazz Messengers, *Three Blind Mice, Volume I,* Blue Note, 1962.	NRB 3	
That's All Donald Byrd, *Chant,* Blue Note, 1961.	NRB 2	41
Thelonious Thelonious Monk, *Underground,* Columbia, 1967.		56
• The Theme Miles Davis, *Workin',* Prestige, 1956.		7
Theme For Ernie John Coltrane, *Soultrane,* Prestige, 1958.	NRB 1	36
Theme For Maxine Woody Shaw, *Rosewood,* Columbia, 1977.		
• There Is No Greater Love Miles Davis, *The Complete Concert, 1964,* Columbia.	NRB 2	34
There's A Small Hotel Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1954.	SRB	20
• There Will Never Be Another You Woody Shaw, *Solid,* Muse, 1987.	NRB 1	15, 44
These Foolish Things Thelonious Monk, *Solo Monk,* Columbia, 1965.	NRB 1	
They Can't Take That Away From Me Red Garland, *All Mornin' Long,* Fantasy, 1957.	SRB	
They Say That Falling In Love Is Wonderful *John Coltrane And Johnny Hartman,* MCA/Impulse, 1963.		
• Things Ain't What They Used To Be Duke Ellington, *Piano Reflections,* Capitol, 1953.		
The Things We Did Last Summer Grant Green, *Nigeria,* Blue Note, 1962.		
Think Of One Thelonious Monk, *Criss Cross,* Columbia, 1963.		
• Think On Me Woody Shaw, *The Blackstone Legacy,* Contemporary, 1970.	WGFB	
This Can't Be Love Ahmad Jamal, *Poinciana,* MCA, 1958.		
This Here Bobby Timmons, *This Here Is,* Riverside, 1960.		13
This I Dig Of You Hank Mobley, *Soul Station,* Blue Note, 1960.		38, 59
This Is Always Dave McKenna, *My Friend The Piano,* Concord, 1986.	SRB	
This Is For Albert Art Blakey And The Jazz Messengers, *Caravan,* Fantasy, 1962.	WGFB	33
This Is New Kenny Drew, *The Riverside Collection,* Fantasy, 1957.	NRB 3	
This Love Of Mine *Kenny Dorham,* Bainbridge.		

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
This Time The Dream's On Me Steve Grossman, *Way Out East, Volume I,* Red Record, 1984.		
Thou Swell *The Horace Silver Trio,* Blue Note, 1952.	SRB	
Three Flowers McCoy Tyner, *Today And Tomorrow,* Impulse, 1963.		
Three Little Words Sonny Rollins, *Reevaluation: The Impulse Years,* Impulse, 1965.	NRB 2	51
Time After Time Curtis Counce, *Landslide,* Contemporary, 1957.	SRB	41
A Time For Love Bill Evans, *Alone,* Verve, 1969.	SRB	40
Time On My Hands Art Tatum, *The Complete Capitol Masterpieces, Volume I,* Capitol, 1949.	SRB	
Time Was John Coltrane, *Coltrane,* Prestige, 1957.		
Tiny Capers *Clifford Brown,* EMI, 1954.	NRB 3	53
To Kill A Brick Woody Shaw, *Woody Three,* Columbia, 1979.		
Tomorrow's Destiny Woody Shaw, *Little Red's Fantasy,* Muse, 1976.		9
Tom Thumb Wayne Shorter, *Schizophrenia,* Blue Note, 1967.		
Tones For Joan's Bones Chick Corea, *Inner Space,* Atlantic, 1966.	WGFB	
Too Marvelous For Words Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1953.	SRB	39
Too Young To Go Steady John Coltrane, *Ballads,* MCA/Impulse, 1961.		52
The Touch Of Your Lips Woody Shaw, *Setting Standards,* Muse, 1983.		
Tour De Force Dizzy Gillespie, *Tour De Force,* Verve, 1955.		
Toy Tune Wayne Shorter, *Etcetera,* Blue Note, 1965.	NRB 3	
Tricrotism Lucky Thompson, *Tricotism,* Impulse, 1956.	AJRB	
Trinkle Tinkle Thelonious Monk, *The London Collection, Volume I,* Black Lion, 1970.		
Triste Joe Henderson, *Double Rainbow*, Verve, 1994.	NRB 1, REB 2	
• Tune Up Miles Davis, *Cookin',* Prestige, 1956.	NRB 1, REB 2	7, 65
26-2 John Coltrane, *Coltrane's Sound,* Atlantic, 1960.	NRB 2	28
Two Bass Hit Sonny Clark Trio, *Sonny Clark Trio,* Blue Note, 1957.	REB 2	
Tyrone Larry Young, *Into Somethin',* Blue Note, 1964.		

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
Ugetsu (AKA Fantasy In D) Art Blakey And The Jazz Messengers, *Ugetsu,* Blue Note, 1963.	AJRB, REB 2	35
Una Mas Kenny Dorham, *Una Mas,* Blue Note, 1963.		
Una Muy Bonita Ornette Coleman, *Change Of The Century,* Atlantic, 1960.	WGFB	
Undecided Red Garland, *High Pressure,* Fantasy, 1957.		
Unforgettable *Pepper Adams Quintet,* VSOP, 1957.	NRB 2	58
United Woody Shaw, *United,* Columbia, 1981.		
• Unit Seven Wynton Kelly And Wes Montgomery, *Smokin' At The Half Note,* Verve, 1965.	NRB 1, REB 2	13
Un Poco Loco *The Amazing Bud Powell, Volume I,* Blue Note, 1951.		
Until The Real Thing Comes Along Dexter Gordon, *A Swingin' Affair,* Blue Note, 1962.	SRB	
Up 'gainst The Wall John Coltrane, *Impressions,* MCA/Impulse, 1962.		28
• Up Jumped Spring Art Blakey And The Jazz Messengers, *Three Blind Mice, Volume I,* Blue Note, 1962.	NRB 1	60
• Upper Manhattan Medical Group (AKA UMMG) Duke Ellington, *And His Mother Called Him Bill,* Bluebird, 1967.		
• Valse Hot Max Roach, *Jazz In 3/4 Time,* Emarcy, 1958.	AJRB	8
Valse Triste Wayne Shorter, *The Soothsayer,* Blue Note, 1965.		
Very Early Bill Evans, *Re: Person I Knew,* Fantasy, 1974.	NRB 1	45
The Very Thought Of You Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1953.		41
Vierd Blues Miles Davis, *Collector's Items,* Prestige, 1953.		7
Violets For Your Furs John Coltrane, *Coltrane,* Prestige, 1957.		23
Virgo Wayne Shorter, *Night Dreamer,* Blue Note, 1964.		33
Voyage *Benny Golson Quartet,* LRC, 1990.	NRB 1	
Wabash Cannonball Adderley And John Coltrane, *Cannonball And Coltrane,* Emarcy, 1959.		
Wail *The Amazing Bud Powell, Volume I,* Blue Note, 1949.		
• Walkin' Miles Davis, *Cookin' At The Plugged Nickel,* Columbia, 1965.	SRB, REB 2	

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
Waltz For Debby Bill Evans, *Waltz For Debby,* Fantasy, 1961.	NRB 1	45
Warm Valley Kenny Barron, *The Only One,* Reservoir, 1990.	NRB 3	48
Watch What Happens Phineas Newborn, Jr., *Back Home,* Contemporary, 1976.	NRB 1	
Watermelon Man Herbie Hancock, *Takin' Off,* Blue Note, 1962.		11, 54
The Water's Edge Tom Harrell, *Visions,* Contemporary, 1987.		63
• Wave McCoy Tyner, *Supertrios,* Milestone, 1977.	NRB 1, REB 2	31
• The Way You Look Tonight Wallace Roney, *The Standard Bearer,* Muse, 1989.	NRB 1	55, 61
• (You're A) Weaver Of Dreams Cannonball Adderley And John Coltrane, *Cannonball And Coltrane,* Emarcy, 1959.	NRB 1	46
We'll Be Together Again McCoy Tyner, *Nights Of Ballads And Blues,* Impulse, 1963.	NRB 1	
• Well, You Needn't Thelonious Monk, *Genius Of Modern Music, Volume I,* Blue Note, 1947.	NRB 1	56
West Coast Blues Tommy Flanagan, *Something Borrowed, Something Blue,* Fantasy, 1978.	NRB 1	43, 62
What A Difference A Day Made Mulgrew Miller, *From Day To Day,* Landmark, 1990.	NRB 2	
What Am I Here For? *Clifford Brown And Max Roach,* Emarcy, 1954.	SRB	
What Is There To Say? Benny Green, *In This Direction,* Criss Cross, 1988.		
• What Is This Thing Called Love Clifford Brown And Max Roach, *At Basin Street,* Emarcy, 1956.	SRB	15, 41
• What's New? John Coltrane, *Ballads,* MCA/Impulse, 1961.	NRB 1	41
What The World Needs Now Is Love Mulgrew Miller, *The Countdown,* Landmark, 1988.	SRB	
When I Fall In Love Miles Davis, *Steamin',* Prestige, 1956.		
• When Lights Are Low Miles Davis, *Cookin',* Prestige, 1956.	NRB 3	52
• When Sunny Gets Blue McCoy Tyner, *Today And Tomorrow,* Impulse, 1963.		49
When The Saints Go Marchin' In Blue Mitchell, *Out Of The Blue,* Fantasy, 1958.	REB 1	
When Will The Blues Leave? Ornette Coleman, *Something Else!,* Fantasy, 1959.	AJRB	
When You're Smiling Yusef Lateef, *Into Something,* Prestige/New Jazz, 1961.		
When Your Lover Has Gone Sonny Rollins, *Tenor Madness,* Prestige, 1956.	SRB	41
When You Wish Upon A Star Sonny Rollins, *Alternatives,* Bluebird, 1964.		58
Where Are You? Dexter Gordon, *Go!,* Blue Note, 1962.	NRB 3	

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
Where Or When Errol Garner, *Concert By The Sea,* Columbia, 1955.	SRB	
While My Lady Sleeps John Coltrane, *Coltrane,* Prestige, 1957.		
Whispering *Miles Davis And Horns,* Prestige, 1953.		
• Whisper Not *Benny Golson's New York Scene,* Contemporary, 1957.	NRB 2, REB 2	14
Who Can I Turn To? Mulgrew Miller, *Time And Again,* Landmark, 1991.	NRB 1	
Who Cares? Geoff Keezer, *Waiting In The Wings,* Sunnyside, 1988.	SRB	
Why Do I Love You? Kenny Dorham, *Showboat,* Bainbridge, 1960.		55
Why Was I Born? Red Garland, *The PC Blues,* Prestige, 1957.		
• Wild Flower Wayne Shorter, *Speak No Evil,* Blue Note, 1964.	NRB 1	33
Willow Weep For Me Red Garland, *Groovy,* Prestige, 1956.	NRB 1	
Will You Still Be Mine? Red Garland, *Groovy,* Prestige, 1956.	NRB 2	23
• Windows Stan Getz, *Sweet Rain,* Verve, 1967.	NRB 2	
Wingspan Mulgrew Miller, *Wingspan,* Landmark, 1987.		
Wise One John Coltrane, *Crescent,* MCA/Impulse, 1964.	NRB 2	
• Witchcraft Kenny Barron, *Maybeck Recital Hall Series,* Concord, 1990.	NRB 1	44
• Witch Hunt Wayne Shorter, *Speak No Evil,* Blue Note, 1964.	WGFB	33
With A Song In My Heart Sonny Clark, *Sonny's Crib,* Blue Note, 1957.	SRB	51
• Without A Song Joe Henderson, *The Kicker,* Blue Note, 1967.	NRB 2	34
Wives And Lovers Grant Green, *Matador,* Blue Note, 1965.		22
Wonderful, Wonderful Sonny Rollins, *Newk's Time,* Blue Note, 1958.		
• Woody'n You (AKA Algo Bueno) Miles Davis, *Relaxin',* Prestige, 1956.	NRB 2	65
Work Steve Lacy, *Soprano Sax,* Fantasy, 1957.		
Work Song Cannonball Adderley, *Them Dirty Blues,* Riverside, 1960.	REB 1	13
Worry Later (AKA San Francisco Holiday) Thelonious Monk, *Evidence,* Milestone, 1959.		
Wrap Your Troubles In Dreams Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1953.	NRB 2	

Tema	*Fake Book*	*Aebersold*
• Yardbird Suite *Max Roach Plays Charlie Parker,* Emarcy, 1958.	AJRB, REB 1	6
• Yes Or No Wayne Shorter, *Juju,* Blue Note, 1964.	NRB 1	33
• Yesterdays Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1953.	NRB 1	55
You And The Night And The Music Mulgrew Miller, *Time And Again,* Landmark, 1991.	SRB	41
You Are Too Beautiful *John Coltrane And Johnny Hartman,* MCA/Impulse, 1963.	SRB	
You'd Be So Nice To Come Home To McCoy Tyner, *Today And Tomorrow,* Impulse, 1963.	SRB	
• You Don't Know What Love Is John Coltrane, *Ballads,* MCA/Impulse, 1961.		32
You Go To My Head *The Amazing Bud Powell, Volume I,* Blue Note, 1949.	SRB	40
• You Know I Care Joe Henderson, *Inner Urge,* Blue Note, 1964.	AJRB	
You Leave Me Breathless John Coltrane With The Red Garland Trio, *Traneing In,* Prestige, 1957.		
Young And Foolish *Bill Evans And Tony Bennett,* Fantasy, 1975.		
You're Blasé Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1954.		
You're Driving Me Crazy Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1953.		
You're Mine You Benny Golson, *New York Scene,* Fantasy, 1957.		
• You're My Everything Freddie Hubbard, *Hub-Tones,* Blue Note, 1962.	NRB 2	41
• You Say You Care John Coltrane, *Soultrane,* Prestige, 1958.	NRB 2	23
• You Stepped Out Of A Dream Dexter Gordon, *A Swingin' Affair,* Blue Note, 1962.	NRB 3	34, 59
You Taught My Heart To Sing McCoy Tyner, *Revelations,* Blue Note, 1988.	SRB	
You Took Advantage Of Me Art Tatum, *The Complete Capitol Recordings, Volume II,* Capitol, 1949.	SRB	
• You've Changed Yusef Lateef, *Into Something,* Fantasy, 1961.	NRB 3	32
Y Todavia La Quiero Joe Henderson, *Relaxin' At Camarillo,* Fantasy, 1979.		

Parte V
Los demás

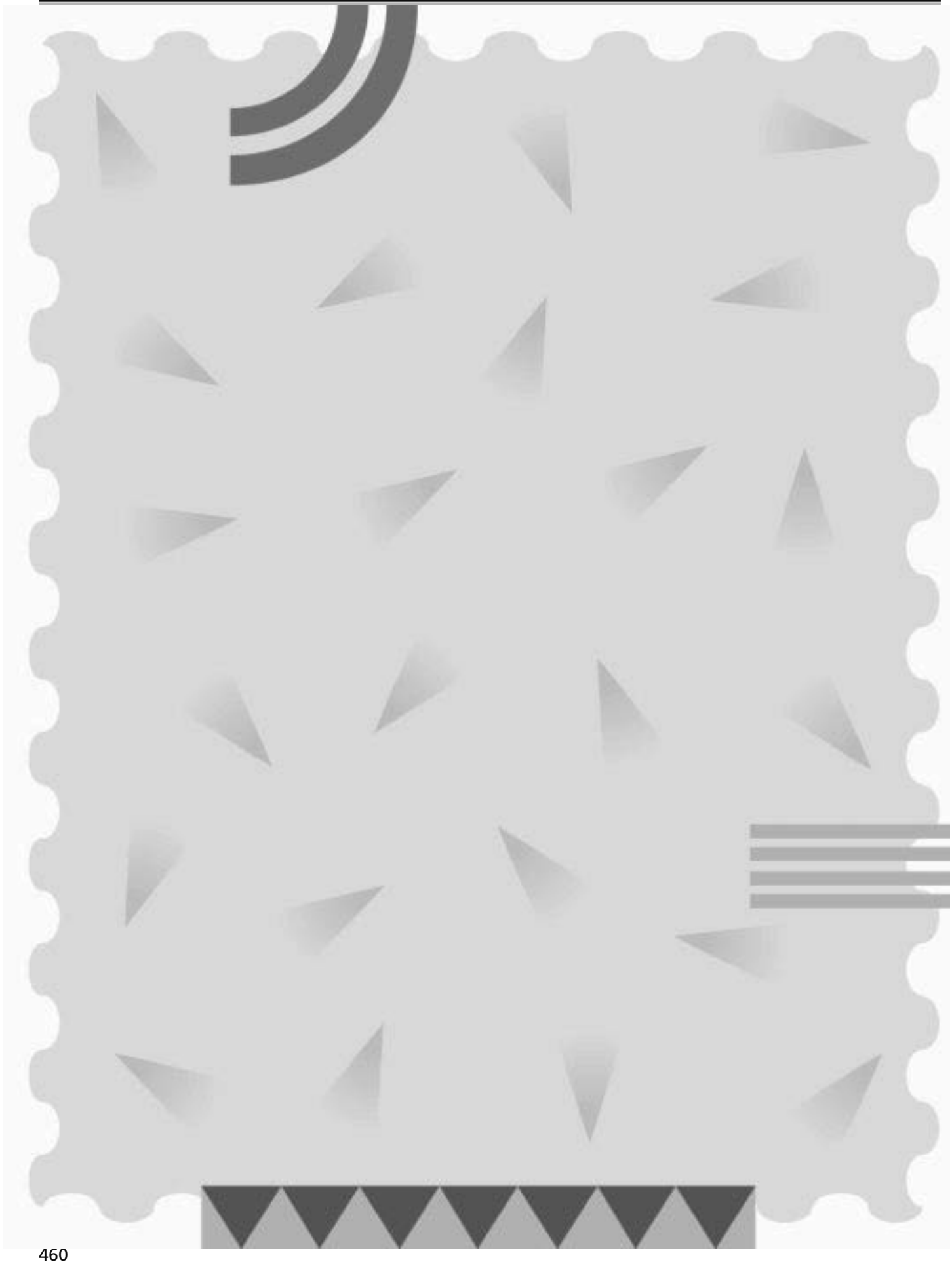
Capítulo Veintidós Salsa y jazz latino 461

¿Qué es la "música latina"? 461
La clave 462
La línea divisoria invisible 469
Una lección de historia 469

Capítulo Veintitrés Atando cabos 473

Los cuatro mitos 473
La escala menor armónica 476
La escala mayor armónica 479
Escalas de cuatro notas 481
Limitaciones de la teoría tradicional 483
Notas incorrectas 484
La crítica 484
Reseña de libros 485

Capítulo Veinticuatro Para escuchar 487



Capítulo Veintidós
Salsa y jazz latino

- *¿Qué es la "música latina"?*
- *La clave*
- *La línea divisoria invisible*
- *Una lección de historia*

La música de la América latina es un tema enorme, que abarcaría varios volúmenes si lo quisiéramos estudiar suficientemente. Este capítulo se enfoca sobre algunas técnicas que les urgen a los músicos que deseen adaptar los temas del jazz a los ritmos afrocubanos. Pero ante todo conviene anotar algunas ideas acerca de la música latinoamericana en general.

¿Qué es la "música latina"?

Los norteamericanos tendemos a referirnos en términos generales a la "música latina" como si fuese algo homogéneo, por no entenderla como un mosaico sumamente complejo. La música que se escucha desde el río Bravo hasta Tierra del Fuego incorpora las influencias de África, España, Portugal, Gran Bretaña, Francia, los Países Bajos, Italia, Alemania, el Oriente Medio, la India y miles de etnias indígenas americanas. La música del Altiplano andino tiene tanto en común con la música de los mariachis de México como la de Mozart con la de B.B. King. Existe una conexión, eso sí, pero es una conexión sumamente vaga.

Las dos músicas latinoamericanas que más han influido en el jazz son la música brasileña y la afrocubana. La brasileña queda fuera del alcance de este libro, por lo tanto nos concentraremos en la afrocubana. Y para utilizar los ritmos afrocubanos con los temas del jazz hay que saber algo del patrón rítmico denominado la *clave*, que es precisamente de lo que trata este capítulo.

La clave

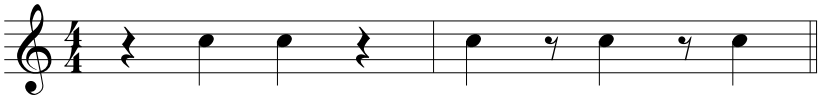
El aspecto más característico de la música afrocubana (también conocida como *salsa)* es su adherencia al patrón rítmico denominado *la clave*. En una agrupación de salsa, cada instrumento de ritmo—sea el piano, el contrabajo, los timbales, las congas, los bongoes, el güiro o el cencerro—toca un ritmo distinto y todos estos ritmos se encajan como pedazos de un puzzle. El pegamento que lo une todo es la clave.

Ejemplo 22-1

clave de 3-2

Ejemplo 22-2

clave de 2-3



Ejemplo 22-3

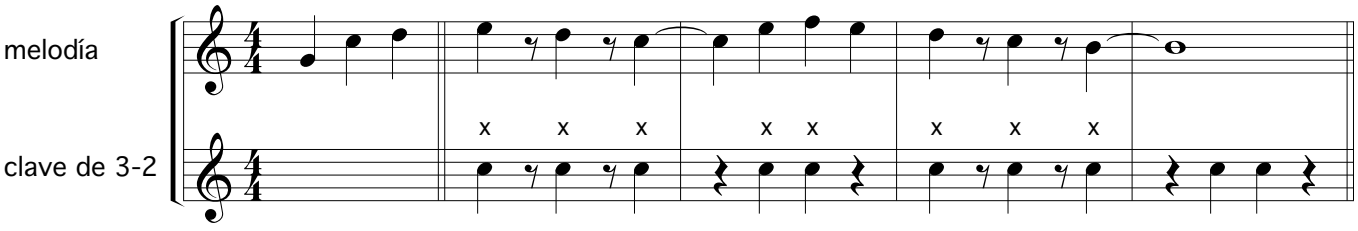
clave africana (negra) o de rumba

La clave es un módulo rítmico bicompasado que existe en dos formas, según el compás en el que comience: clave de 3-2 (**ejemplo 22-1)** y clave de 2-3 (**ejemplo 22-2)**. En la clave de 3-2 el acento cae sobre la parte fuerte del primer tiempo, la parte débil del segundo tiempo [denominada *bombo* en terminología cubana] y la parte fuerte del cuarto tiempo [denominada *ponche* en terminología cubana] del primer compás (el compás fuerte) y en la parte fuerte de los tiempos dos y tres del segundo compás (el compás débil). En la clave de 2-3, el patrón es al revés. También existe otra clave, denominada *clave de rumba* o *clave negra (africana)* **(ejemplo 22-3**). El último tiempo del compás "fuerte" o "3" de la clave negra se retrasa en medio tiempo, tocándose en la parte débil del cuarto tiempo. Cada elemento del ritmo afrocubano—los patrones de los tambores, los montunos del piano, las líneas del bajo, el fraseo melódico y las líneas de los metales—tiene que encajarse por completo con la clave.

Prácticamente toda la música afrocubana se escribe y se toca o en clave de 3-2 o de 2-3.[1] El **ejemplo 22-4** muestra los primeros compases de "Ave María morena", una canción tradicional cubana escrita en clave de 3-2. Como verás, el ritmo de la melodía esboza claramente el patrón de la clave y coincide con la clave en ocho lugares en los primeros tres compases (que indicamos con "x"). Lo más importante de la clave es que una vez que comienza el tema, la clave *por regla general* no debe alterarse.

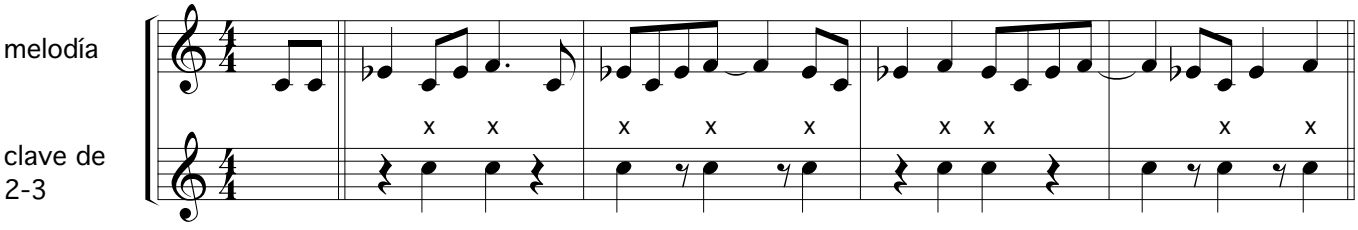
[1] Excepción hecha de la *bomba* puertorriqueña, cuyo patrón abarca un solo compás.

Ejemplo 22-4

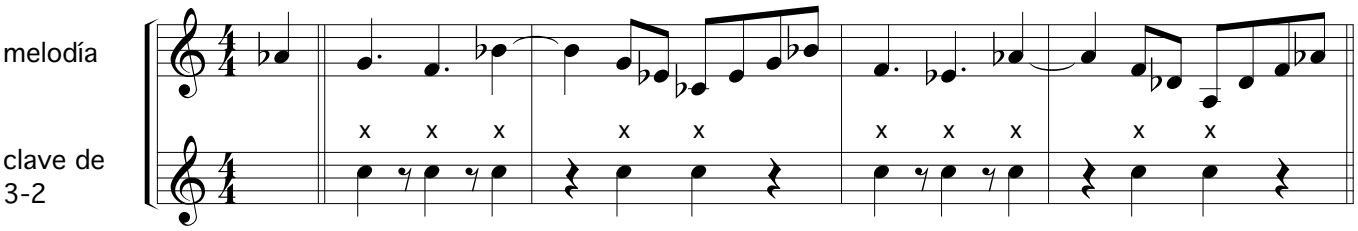


Esta regla puede causar muchos problemas a la hora de adaptar un tema de jazz a los ritmos afrocubanos. Hay que decidirse si el tema se debe tocar en clave de 3-2 o de 2-3. En muchos casos el ritmo de la melodía hace que la opción sea obvia, como se ve en el patrón 2-3 de los cuatro primeros compases de la introducción de "Birdlike"[2] de Freddie Hubbard, que se ve en el **ejemplo 22-5**. Nueve de las diez notas melódicas coinciden con la clave de 2-3 en los primeros cuatro compases del intro de Freddie. Otro tema con un ritmo claro de clave es "Ojos De Rojo" de Cedar Walton.[3] Como se ve en el **ejemplo 22-6**, las diez notas de la melodía de la intro del tema de Cedar coinciden con la clave de 3-2 en los primeros cuatro compases.

Ejemplo 22-5



Ejemplo 22-6

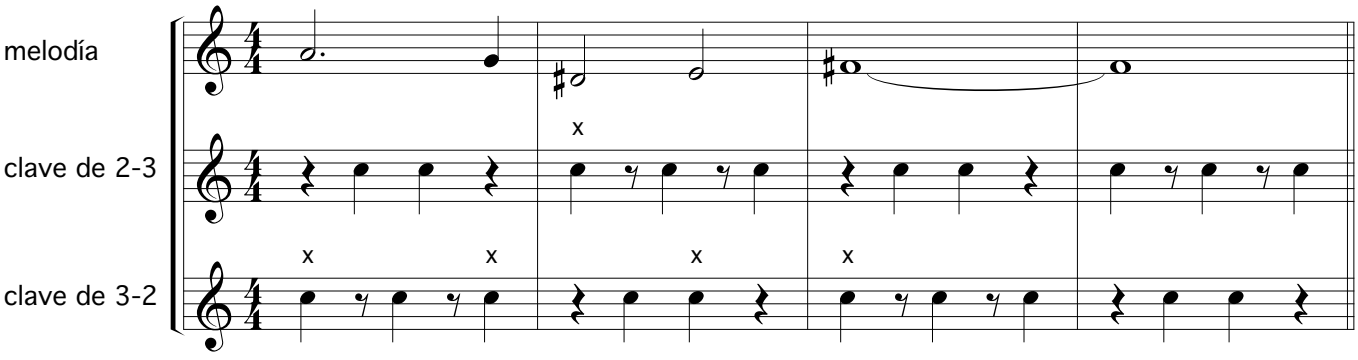


[2] Freddie Hubbard, *Ready For Freddie*, Blue Note, 1961.
[3] Cedar Walton, *Eastern Rebellion 2*, Timeless, 1975.

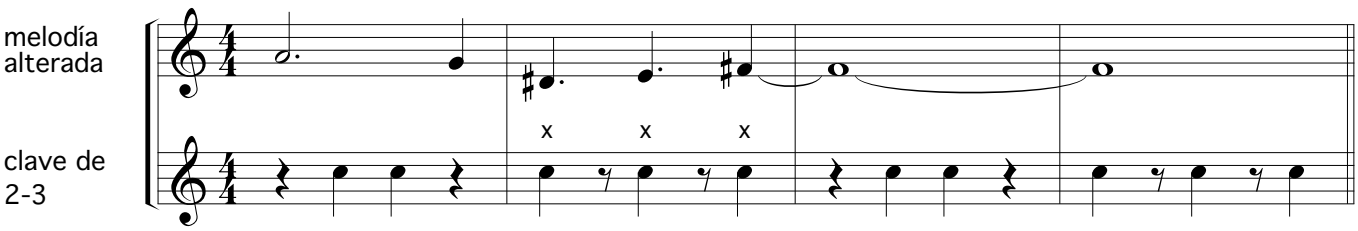
Ya que los compositores del jazz rara vez se preocupan por la clave, la mayoría de los temas del jazz exhiben algunos aspectos de la clave de 2-3 y otros de la clave de 3-2, pero por la mayor parte no exhiben ningún patrón de clave. Tales temas pueden ser difíciles de adaptar a los ritmos afrocubanos, a menos que uno esté dispuesto a cambiar el ritmo de la melodía o a añadir o quitar compases, que es precisamente lo que se suele hacer. Es por eso que muchos intentos de tocar los temas a lo afrocubano no siempre salen bien ("Oye, vamos a tocar 'Inner Urge' como mambo"). Para que suene bien, un tema tiene que encajarse en un tipo de clave o en otro.

El **ejemplo 22-7** muestra los primeros cuatro compases de "Tune Up" de Miles Davis. Los pentagramas puestos debajo de la línea melódica muestran la manera de que el ritmo melódico de "Tune Up" se encaja con la clave de 3-2 y la de 2-3. Como se ve, la melodía coincide una sola vez con la clave de 2-3 y cuatro veces con la de 3-2. Pero esto no quiere decir que hay que tocar "Tune Up" en clave de 3-2. Si cambias el ritmo de la melodía del segundo compás, como se ve en el **ejemplo 22-8**, "Tune Up" se encaja bien con la clave de 2-3 tres veces en ese compás. Y lo que importa más, dos de las tres notas que ahora coinciden con la clave son las que caen en la parte débil del segundo tiempo y en la parte fuerte del cuarto tiempo, los puntos clave (por así decirlo) de la clave. Y como las tres notas melódicas coinciden con la clave dentro de un solo compás, se refuerza enormemente el aire de clave.

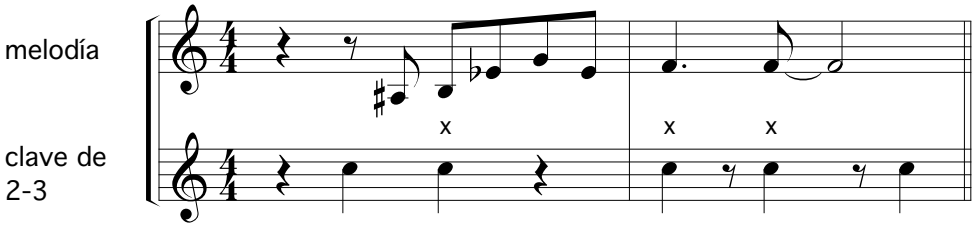
Ejemplo 22-7



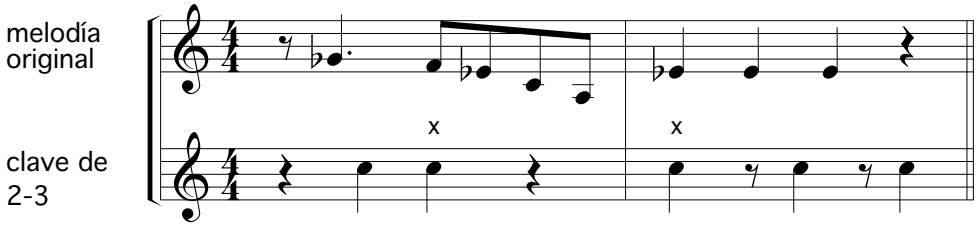
Ejemplo 22-8



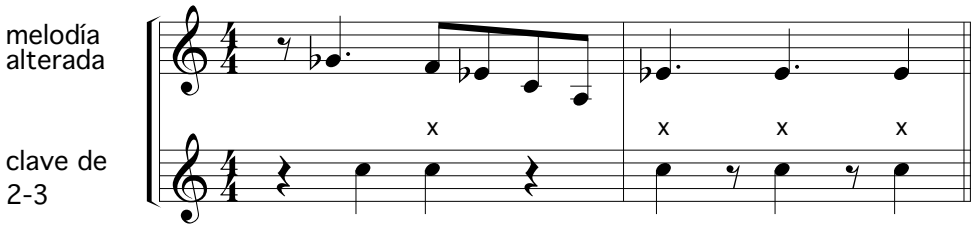
Ejemplo 22-9



Ejemplo 22-10



Ejemplo 22-11



El **ejemplo 22-9** muestra los dos primeros compases de "Bye-Ya"[4] de Thelonious Monk, que parecen indicar un patrón de clave de 2-3. Sin embargo, la melodía del compás octavo—tres negras—no sienta bien con el compás fuerte (de 3 tiempos) del patrón de 2-3, como se ve en el **ejemplo 22-10**. Por lo tanto, si se convierte la melodía del compás ocho en dos negras con puntillo seguidas de una negra, como se ve en el **ejemplo 22-11**, se encaja perfectamente con la clave de 2-3.

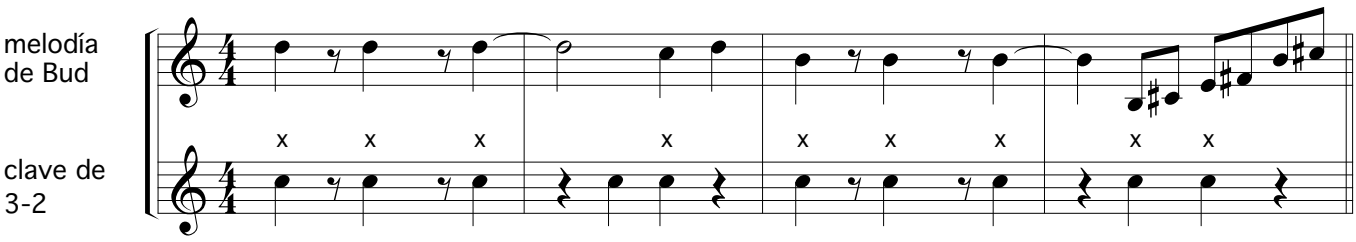
[4] Thelonious Monk, *Monk's Dream*, Columbia, 1962.

Muchas veces hay que cambiar solamente una o dos notas para que encaje mejor un tema con la clave. Y algunos temas saldrán más o menos bien en cualquier tipo de clave sin ninguna alteración. Una banda en que trabajé tocaba "Straight, No Chaser" de Thelonious Monk como mambo en clave de 2-3. De vez en cuando lo tocábamos en clave de 3-2 sin cambiar nada y resultaba bien de ambas formas.

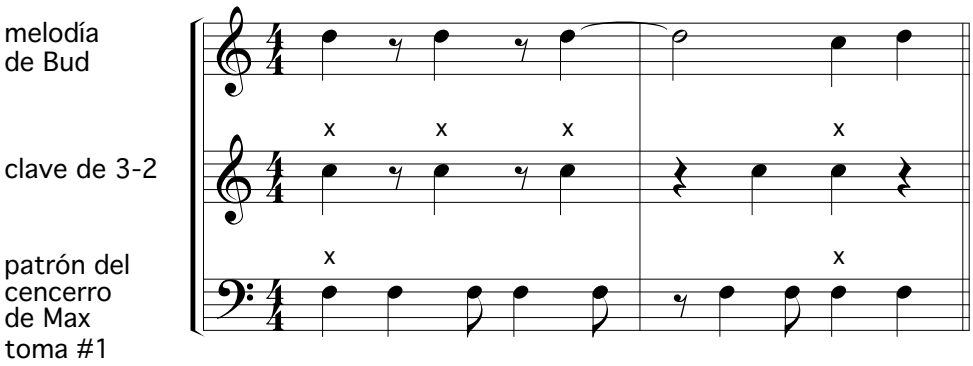
El mejor ejemplo de un músico de jazz que adapta la clave para encajarse en un tema ya existente es la manera de que Max Roach hace que evolucione el papel del cencerro en las tres tomas de "Un Poco Loco" de Bud Powell. Por fortuna Blue Note sacó todas las tomas que grabaron Bud, Max y el bajista, Curly Russell, en aquel día de 1951. La evolución de lo que hace Max es un ejemplo clásico de cómo adaptar un tema de jazz a la clave. El **ejemplo 22-12** muestra los primeros cuatro compases de la melodía compuesta por Bud, que hace pensar claramente en el patrón de 3-2 mostrado en el pentagrama inferior. El **ejemplo 22-13** muestra los primeros dos compases de la primera toma, en la que Max hace que el patrón del cencerro coincida con la clave solamente dos veces en la frase de dos compases. Insatisfecho con lo que había tocado, Max cambió de patrón en las tomas 2 y 3, hacia el que se ve en el **ejemplo 22-14**. Como se ve, el nuevo patrón del cencerro coincide tres veces con la clave dentro de la frase de dos compases y refuerza sobremanera el ritmo de la melodía de Bud en el primer compás.[5]

[5] *The Amazing Bud Powell*, Blue Note, 1951. Hay una controversia dentro de la comunidad de jazz sobre si las empresas discográficas deberían publicar las varias tomas. Muchos músicos se oponen a esta política. Los pintores y los escritores tienen la posibilidad de destruir lo que les parece inferior, pero a la hora de grabar los músicos, la empresa discográfica puede publicar todo lo que hayan tocado, las tomas malas inclusive, a menos que el contrato especifique que el músico ha de tener control artístico total. El hecho fortuito de que Blue Note haya publicado las tres tomas de "Un Poco Loco" es una razón de peso para la opinión de que el valor histórico de tomas consideradas inferiores en que aparecen maestros como Bud, Bird y Coltrane supera todo lo demás.

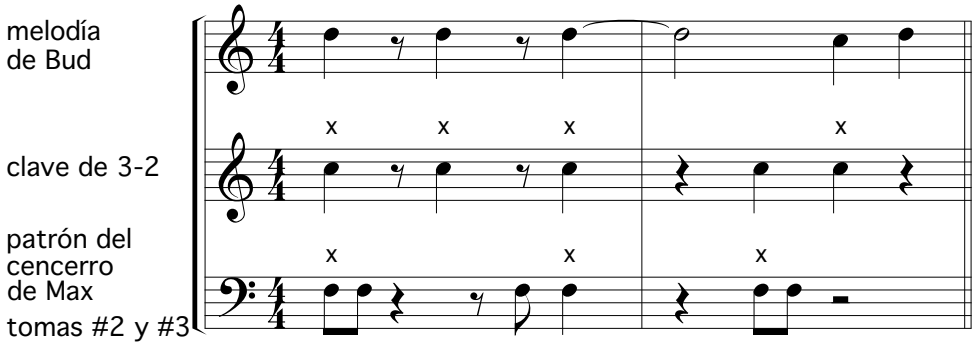
Ejemplo 22-12



Ejemplo 22-13

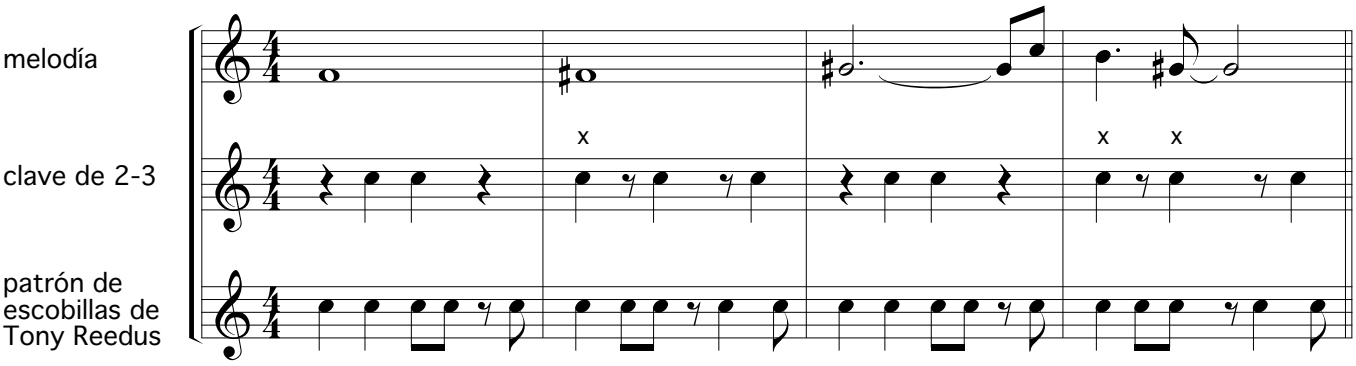


Ejemplo 22-14

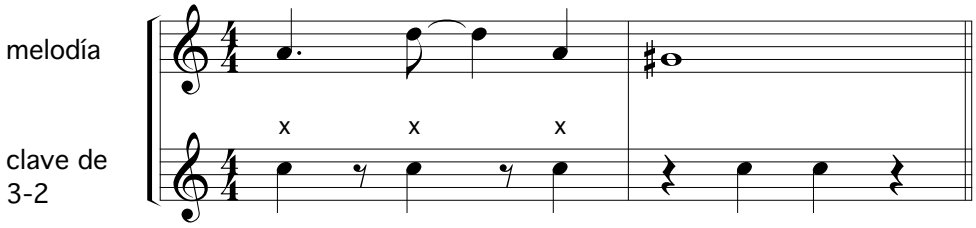


El tema maravilloso de Mulgrew Miller, "One's Own Room"[6] echa luz sobre los problemas que giran alrededor del proceso de escoger la clave correcta para un tema de jazz. En el **ejemplo 22-15**, el ritmo de la melodía del cuarto compás hace pensar en un patrón de 2-3. El baterista Tony Reedus se pone en onda, tocando con las escobillas un patrón de cáscara[7] que encaja con la clave de 2-3, como se ve en el pentagrama inferior del **ejemplo 22-15**. Pero la melodía de la sección C del tema hace pensar claramente en la clave de 3-2, como se ve en el **ejemplo 22-16**. Una agrupación auténtica del jazz latino tendría que resolver las diferencias quitando o poniendo un compás o cambiando el ritmo de la melodía, tal como lo hicimos antes en los ejemplos de "Tune Up" y "Bye Ya". La grabación del Contemporary Piano Ensemble de "One's Own Room" no se ajusta a las exigencias rítmicas de la música afrocubana, por el simple hecho de que el grupo no es un grupo de jazz latino. Pero si Tito Puente u Orquesta Libre fueran a tocar el tema de Mulgrew, haría falta algún ajuste.

Ejemplo 22-15



Ejemplo 22-16



[6] The Contemporary Piano Ensemble, *The Key Players*, Columbia 1992.

[7] Un patrón rítmico que se suele tocar en el armazón de los timbales.

La línea divisoria invisible

Por su abundancia de ritmos cruzados o polirritmia, la música latina ofrece algunos problemas del cifrado. Existe una regla del cifrado en la música occidental de que no hay que cruzar la "línea divisoria invisible"[8] que divide por la mitad cada compás de 4/4. Aunque esta regla tenga sentido para la mayoría de la música occidental, puede dificultar la lectura de un compás de música latina.

Ejemplo 22-17

Ejemplo 22-18

El **ejemplo 22-17** muestra un típico montuno de piano (o sea, una figura de *vamp* repetida) cifrado según el método tradicional occidental. Lleva 15 "bitios" de datos (12 notas y 3 ligaduras). El **ejemplo 22-18** muestra el mismo patrón cifrado según lo haría la mayoría de los músicos latinos, sin hacerle caso a la regla de la "línea divisoria invisible". Esta versión lleva solamente 11 "bitios" de datos (10 notas y una ligadura). Si se ignora la línea divisoria invisible se puede cifrar la música con menos corcheas y ligaduras. Y como cada compás lleva menos "bitios" de datos, la partitura queda más fácil de leer. Una vez que te acostumbres a ello, se te hará más fácil leer una partitura de música latina que ignore la línea divisoria invisible.

Una lección de historia

Son algo engañosos los términos "música afrocubana" y "salsa". La música de Tito Puente, Jerry González, Mongo Santamaría, Emiliano Salvador, Eddie Palmieri y Cal Tjader es una mezcla de ritmos africanos, la música de Cuba, Puerto Rico, la República Dominicana y el jazz norteamericano. El término "salsa" fue acuñado por algunos empresarios neoyorquinos de la música latina, pero muchos músicos latinos aborrecen el término, de la misma forma que muchos músicos afro-americanos aborrecen el término "jazz".

[8] También se le denomina "línea divisoria imaginaria."

Puerto Rico adaptó la música afrocubana a sus propias tradiciones y lanzó su propia clase de música. Desde los años 50, más de un millón de puertorriqueños han inmigrado al continente de los Estados Unidos, incluyendo a miles de músicos que se establecieron en Nueva York. La música afrocubana de hoy gira principalmente sobre un eje de Nueva York, Miami, La Habana, San Juan, aunque el papel de La Habana sigue severamente restringido debido al bloqueo económico, comercial y financiero impuesto por los Estados Unidos contra Cuba desde 1962. También es popular la salsa en otros países hispanohablantes que tienen grandes poblaciones negras, tales como la República Dominicana, Panamá, Nicaragua, Colombia y Venezuela.

Los tambores, los patrones rítmicos y de llamada y respuesta vocales fueron traídos a Cuba por los esclavos africanos, mezclándose allí con armonías, melodía, canto y danza españoles y evolucionando hasta la música afrocubana. Desde finales del siglo XIX, la música afrocubana también ha sido influenciada por el jazz, por la proximidad de los Estados Unidos. Y el intercambio cultural fue recíproco. Antes de la Revolución cubana, las orquestas de ambos países se visitaban con frecuencia. Desde su infancia, el jazz ha manifestado el llamado "tinte español" ("Spanish tinge") debido al comercio y los intercambios de culturas entre Miami, Nueva Orleans, La Habana y otros puertos del Caribe.

La popularidad en los EEUU de bandas latinas como la de Xavier Cugat[9] por los años 30 abrió el camino a las de Machito[10] y de Tito Puente[11] en los años 40 y 50. Otros

[9] *Xavier Cugat & His Orchestra*, Tumbao, 1940-42.
[10] Machito, *Tremendo Cumban*, Tumbao, 1949-52.
[11] Tito Puente, *Cuban Carnival*, RCA.

Eddie Palmieri © David Belove Todos los derechos reservados

músicos que ayudaron a combinar el jazz con la música afrocubana fueron Mario Bauzá,[12] Juan Tizol (el compositor de "Caravan" y miembro por muchos años de la banda de Duke Ellington) y Chano Pozo, quien colaboró con Dizzy Gillespie en los años 40.[13] Otras figuras importantes que echaron harina a la masa del jazz latino fueron Peruchín (Pedro Justiz),[14] Cal Tjader,[15] Mongo Santamaría,[16] Willie Bobo,[17] Jerry González[18] y el más importante de todos, Eddie Palmieri.[19] Tito Puente[20] cambió de una agrupación grande a un sexteto de jazz latino en los años 80 y él y el grupo "Libre" de Manny Oquendo[21] eran dos de los mejores conjuntos del jazz latino de los años 90. Si tuviese que limitarme a tres CDs de jazz latino, serían "Descarga in New York" de John Benítez (Khaeon Records), "Maferefún" de Tony Martínez (Blue Jackal Records) y "Ya Yo Me Curé" de Jerry González (American Clave Records).

Muchos músicos de jazz norteamericanos han tocado con agrupaciones latinos, han estudiado la música y han incorporado la clave a su técnica. Puedo nombrar a los pianistas Bud Powell,[22] Chick Corea[23] y Herbie Hancock.[24] Muchos de los temas de Thelonious Monk hacen pensar claramente en la clave, bien que no sé si Monk trabajó en su juventud con algún grupo latino o si estudió la música afrocubana. Jerry González ha grabado todo un álbum con temas de Monk.[25]

---

12 *Mario Bauza & Graciela*, Caimán.
13 Dizzy Gillespie, *Pleyel 48*, Vogue, 1948.
14 *Peruchín And His Rhythm*, Puchito.
15 Cal Tjader, *Soul Burst*, Verve, 1966.
16 Mongo Santamaría, *Mongo At The Village Gate*, Riverside, 1963.
17 Willie Bobo, *Uno, Dos, Tres*, Verve, 1966.
18 Jerry González, *Ya Yo Me Curé*, Pangea, 1979.
19 Eddie Palmieri, *El Sonido Nuevo*, Verve, 1966.
20 Tito Puente, *El Rey*, Concord Picante, 1984.
21 Manny Oquendo's Libre, *Mejor Que Nunca*, Milestone, 1994.
22 Escucha el tema de Bud mencionado antes, "Un Poco Loco" en *The Amazing Bud Powell*, Blue Note, 1951.
23 Escucha la manera de tocar de Chick en "Descarga Cubana" del álbum de Cal Tjader, *Soul Burst*, Verve, 1966, en "Viva Peraza" del álbum de Armando Peraza, *Wild Thing*, Skye, 1968 y en "Y Todavía La Quiero" de Joe Henderson, en el álbum de Joe titulado *Relaxin' At Camarillo*, Contemporary, 1979.
24 Herbie Hancock, *Inventions And Dimensions*. Blue Note, 1963.
25 Jerry González: *Rumba para Monk*, Sunnyside, 1988.

La mayoría de las agrupaciones que tocan el jazz latino existen gracias a alguna concesión. Los músicos de una agrupación de jazz latino se crían tocando y escuchando el jazz, con conocimientos mínimos de la música latina. Se puede decir lo mismo, pero al revés, de los músicos latinos. Pero un número pequeño de músicos, la mayor parte de Nueva York, han crecido con ambos estilos y están cómodos tocando ambos tipos de música y son ellos los que han ejercido una gran influencia en el rumbo del jazz latino. Entre ellos están el trombonista Barry Rogers (el que tocó e hizo muchos arreglos para las estupendas bandas de Eddie Palmieri de los años 60 y 70), el saxofonista Mario Rivera (quien tocó con la banda de Tito Puente durante muchos años), el pianista Hilton Ruiz (quien grabó con George Coleman) y el trompetista/percusionista Jerry González (quien lleva varios años tocando ocasionalmente con McCoy Tyner). Mario, Hilton y Jerry aparecen en un álbum producido por Jerry, titulado *Ya Yo Me Curé,*[26] uno de los mejores álbumes del jazz latino que se haya grabado. Otro magnífico álbum de jazz latino es el de Eddie Palmieri y Cal Tjader, *El Sonido Nuevo.*[27] La actuación de Eddie en esta grabación llegó a definir lo que es el jazz latino.

Para un estudio más a fondo de la clave, con una amplia historia de la música y muchos ejemplos, te recomiendo mucho el libro de Rebeca Mauleón, *The Salsa Guidebook*.[28]

Ya es hora de ir reuniendo los varios pedacitos de la teoría del jazz que no caben tan fácilmente dentro de las categorías que acabamos de explorar, o sea que en el siguiente capítulo se atan los cabos.

[26] Pangaea Records, 1979.
[27] Verve Records, 1966.
[28] Sher Music Co., P.O. Box 445 Petaluma, CA 94953.

Capítulo Veintitrés
Atando cabos

- *Los cuatro mitos*
- *La escala menor armónica*
- *La escala mayor armónica*
- *Escalas de cuatro notas*
- *Limitaciones de la teoría tradicional*
- *Notas incorrectas*
- *La crítica*
- *Reseña de libros*

En este capítulo se cubren cosas misceláneas que no caben dentro de ningún otro capítulo, inclusive algunas ideas que me vinieron en mente después de haber terminado el resto del libro. Entonces se trata de atar cabos.

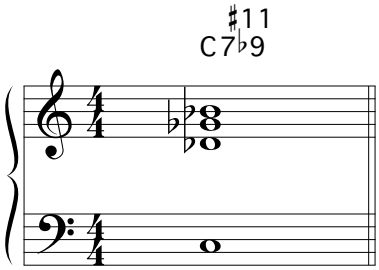
Los cuatro mitos

A continuación ofrezco cuatro mitos que quizá te hayan pasado algunos maestros bienintencionados. Son mitos que son simplemente *falsos*.

- Los pianistas no deben tocar los acordes en posición fundamental cuando tocan con un contrabajo.
- Tienen que estar presentes la 3ª y la 7ª en un acorde de 7ª de dominante.
- La 4ª reemplaza una 3ª en un acorde *sus*.
- Hay ciertas notas de los acordes que son intrínsecamente mejores que otras.

Primero, desacreditemos el primer mito. Bud Powell y Thelonious Monk tocaban acordes en posición fundamental como un 99% del tiempo. McCoy Tyner, Kenny Barron, Cedar Walton y Mulgrew Miller también tocan acordes en posición fundamental con frecuencia. El origen del mito será algo así: Red Garland, Wynton Kelly y Bill Evans popularizaron las voces de mano izquierda sin la fundamental hacia fines de los años 50. A medida que los maestros del jazz piano aprendían estas voces, les contaban a sus alumnos que "el tocar los acordes sin fundamental le da más espacio al bajista," que sí es cierto. Pero la idea degeneró hasta convertirse en "Nunca hay que tocar los acordes en posición fundamental, pues estorbarás al bajista." Aunque yo mismo toco los acordes en posición fundamental con frecuencia, nunca me ha dicho ningún bajista que le estoy estorbando. Para un joven pianista de una agrupación escolar que tiene que luchar bastante por encontrar un acorde de CΔ en posición fundamental, dificultaría aún más la situación si un director bienintencionado pero completamente equivocado le dijera "No toques los acordes en posición fundamental."

Ejemplo 23-1

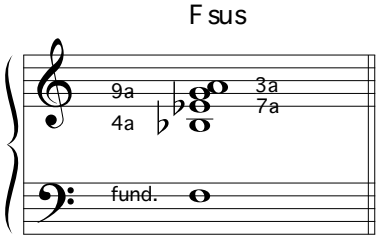


Ahora pasemos al mito número dos. Bud Powell tocaba las voces sin 3ª mostradas en el **ejemplo 23-1** ya por los años 40 y la mayoría de los mejores pianistas de jazz todavía las tocan. Toca el **ejemplo 23-2** y oirás unas voces de mano izquierda para los acordes de V grado de las tantas desarrolladas por Herbie Hancock y otros pianistas de principios de los años 60. A estas voces, que sirven para los acordes de G7$^{\sharp 11}$ y de C♯7alt de D menor melódica, les falta la 3ª en el acorde de G7$^{\sharp 11}$ y la 7ª en el acorde de C♯7alt.[1] Los acordes de 7ª de dominante *sin alterar* suelen requerir la 3ª y la 7ª para que funcionan como acordes de V grado, pero una vez que se altera un acorde de V grado—♭9, ♯9, ♯11, ♭13, etc.—la 3ª y la 7ª pierden algo de importancia. O sea, que no hay nada sagrado acerca de tocar la 3ª o la 7ª en acordes de 7ª de dominante.

Ejemplo 23-2

Ahora, al mito número tres. El **ejemplo 23-3** muestra el acorde de Fsus (con A, la 3ª, en posición superior) que toca Wynton Kelly al principio de la grabación de Miles Davis de "Someday My Prince Will Come."[2] La 3ª es en realidad la nota más bella que se puede tocar en un acorde *sus*.

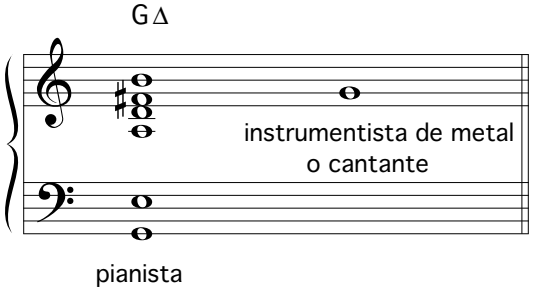
Ejemplo 23-3



[1] Si ya dominas la armonía menor melódica, reconocerás estas voces como las notas "típicas" de D menor melódica—3ª, 5ª, 7ª y 9ª—lo cual quiere decir que también las puedes tocar como D-Δ, Esus$^{\flat 9}$, F$\Delta^{\sharp 5}$ y Bø.

[2] Miles Davis, *Someday My Prince Will Come,* Columbia, 1961.

Ejemplo 23-4



Mito número cuatro: Hay una pizca de verdad en la idea de que algunas notas de un acorde suenan mejor que otras. El mito suele asumir la forma siguiente: "La 9ª, la 11ª y la 13ª son más interesantes que las notas no alteradas; la fundamental y la 5ª son notas aburridas". A primera vista se pensaría que la 9ª sí sonaría más bella que la fundamental o la 5ª o que la ♭13 sería más interesante que una 13ª natural. Pero a la hora de tocar con otros músicos, la nota que tú tocas llega a formar parte de un mosaico que también incluye todas las notas que tocan ellos. Según lo que estén tocando tus colegas, puede ser que la fundamental sea la nota más impactante que se puede tocar. La fundamental de un acorde mayor puede ser casi la nota más oscura o bella que puede tocar un instrumentista de metal o que puede cantar un cantante. Toca o canta el **ejemplo 23-4** con un amigo y verás lo que quiero decir.

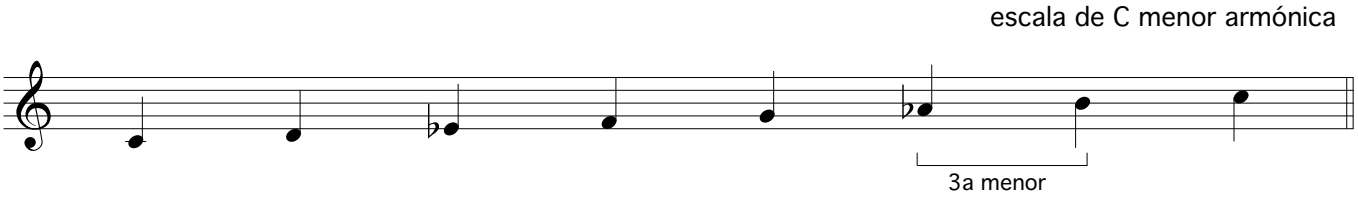
Escogí la fundamental como ejemplo arbitrario de lo de los mitos, pero ten en cuenta esta idea: *El impacto de cada nota que tocas depende al menos en parte de lo que toquen los demás músicos.* No te desanimes; este elemento del azar es parte de la magia de la música improvisada. Si eres director de la agrupación, no trates de dictar lo que toquen tus colegas. *El jazz es la improvisación colectiva.* Las mejores bandas[3] logran una especie de sensibilidad de radar, de modo que cada nota que toca cada uno de los músicos apoya cada nota que tocan los demás. ¡Que siga la magia!

[3] Aquí ofrezco los nombres de unas cuantas: El quinteto de Miles Davis de principios de los años 50 (John Coltrane, Red Garland, Paul Chambers y Philly Joe Jones); el quinteto de Miles de los años 60 (Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter y Tony Williams); los cuartetos de John Coltrane (McCoy Tyner, Reggie Workman o Jimmy Garrison y Elvin Jones); el sexteto de Art Blakey con Freddie Hubbard, Wayne Shorter, Curtis Fuller, Cedar Walton y Reggie Workman.

La escala menor armónica

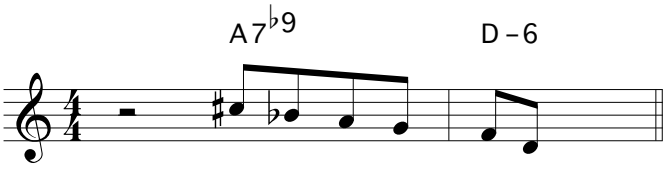
En la armonía de las escalas mayores, una sola escala matriz es la fuente de los modos tocados sobre la progresión de II-V-I. D dórico, G mixolidio y C jónico—los modos tocados sobre D-7, G7, CΔ—provienen de C mayor. Sería de maravilla si una sola escala sonara bien sobre los tres acordes de una progresión menor de II-V-I[4] pero no existe tal escala. La escala menor armónica, que abunda en la música clásica y folklórica, se suele nombrar en los libros de teoría como "la escala que se toca una progresión menor de II-V-I". Si eso fuese verdad, se les oiría a los grandes músicos tocar con frecuencia la escala menor armónica sobre las progresiones de II-V-I, pero así no es el caso. Tocan fragmentos de la escala, pero muy rara vez tocan la escala entera.

Ejemplo 23-5



El **ejemplo 23-5** muestra la escala de C menor armónica. Notarás el intervalo típico de la 3ª menor entre las notas sexta y séptima (A♭ y B) de la escala. Las 3as menores no se encuentran entre las notas contiguas en las escalas más tradicionales como las mayores, menores melódicas, disminuidas y de tonos enteros. Algunos músicos—Booker Ervin y Bud Powell, por ejemplo—han tocado patrones con la escala menor armónica con frecuencia, mientras otros grandes músicos no los tocan en absoluto. El **ejemplo 23-6** muestra la manera de que Bud toca seis notas de la escala de D menor armónica en los compases 2-3 de su tema, "Tempus Fugit"[5] Notarás que toca el *lick* sobre dos acordes, A7♭9 y D-6. Igual que en el *lick* tocado por Bud, la escala menor armónica se toca las más veces sobre los acordes de V7♭9 que se resuelven a un acorde menor una 5ª más grave.

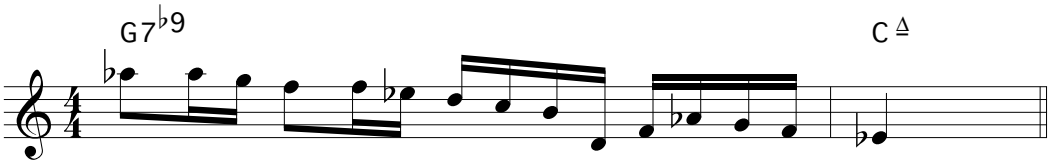
Ejemplo 23-6



[4] La progresión de II-V-I en C menor podría ser Dø, G7alt, C-Δ o bien Dø, G7♭9, C-Δ.

[5] *The Amazing Bud Powell*, Verve, 1949.

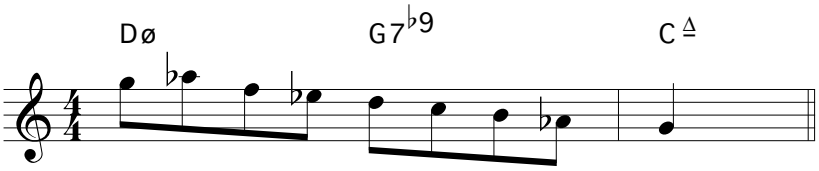
Ejemplo 23-7



El **ejemplo 23-7** muestra la manera de que Joe Henderson toca un *lick* de la escala de C menor armónica sobre un acorde de G7♭9 que se resuelve a C-Δ en "Idle Moments"[6] de Duke Pearson.

Una razón de que no se usa mucho en su entereza la escala menor armónica es que *no encaja bien en ningún acorde específico*. No importa el acorde que sea, siempre hay alguna nota que suena como nota "vitanda" si se sostiene contra el acorde. El **ejemplo 23-8** muestra la escala menor armónica entera tocada como *lick* sobre la progresión menor de II-V-I Dø, G7♭9, C-Δ. Suena bien este *lick* y muchos buenos músicos lo tocan. Tanto E♭, tocado sobre el acorde de Dø y C, tocado sobre G7♭9, son notas "vitandas". Como son corcheas, pasan casi inadvertidas como notas disonantes y el oído las acepta. Sin embargo, prueba a sostener E♭ sobre un acorde prolongado de Dø o C sobre un acorde de G7♭9 y verás porqué los músicos les denominan notas "vitandas."[7]

Ejemplo 23-8

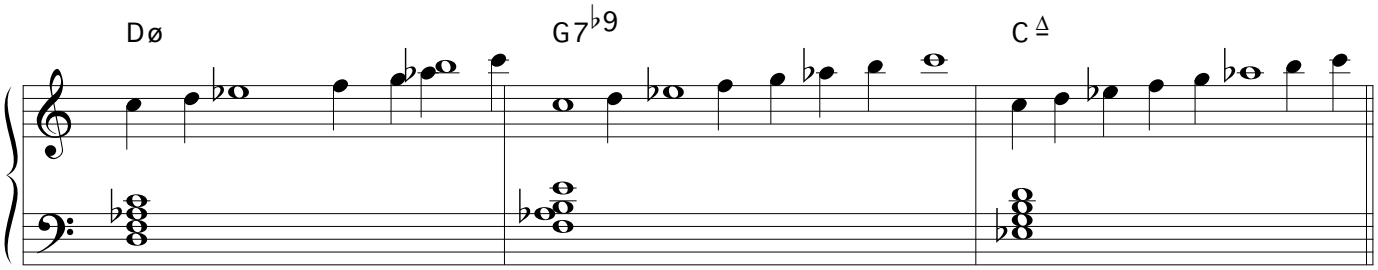


[6] Grant Green, *Idle Moments*, Blue Note, 1963.

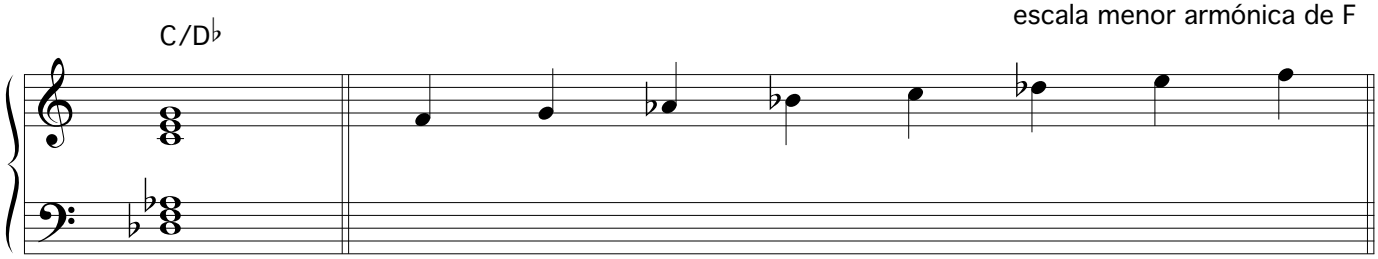
[7] Por cierto, nota "vitanda" no es el mejor de los términos, pero toda una generación de músicos lo utilizan para referirse a "una nota que forma parte de la escala pero que suena disonante".

Ahora examinemos las notas "vitandas" que acabamos de mencionar. Fíjate en el **ejemplo 23-9**, la escala de C menor armónica tocada sobre las tres notas de una progresión menor de II-V-I en C menor. Las redondas suenan súper disonantes tocadas sobre los acordes. Toca la escala sobre cada uno de los tres acordes y luego toca y sostén las redondas al tocar cada acorde. En el acorde de Dø, suenan muy disonantes E♭ y B. en el acorde de G7♭9, suenan muy disonantes C y E♭. En el acorde de C-Δ, suena muy disonante A♭. *Aunque la mayoría de las notas de la escala menor armónica son consonantes al tocarse sobre los tres acordes de una progresión menor de II-V-I, la escala entera no encaja individualmente con ninguno de los tres acordes.*

Ejemplo 23-9



Ejemplo 23-10



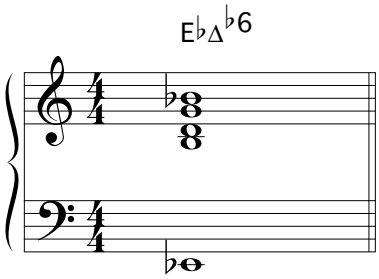
¡Pero no entiendas por eso que no se deba tocar la escala menor armónica! Es una serie de notas muy bella, que sugiere la música del oriente europeo y del oriente medio. Pero debes de tomar todo lo que lees en los libros de teoría (inclusive éste) con un granito (por lo menos) de sal. El **ejemplo 23-10** muestra un acorde que parece pedir que se lo acompañe con la escala menor armónica. Las dos tríadas colocadas una encima de la otra y cifradas como acorde de barra, hacen pensar en la escala menor armónica de F, que se incluye a la derecha del acorde. C/D♭ tiene seis de las siete notas de la escala menor armónica de F y la única nota de la escala que falta del acorde es B♭. La escala menor armónica sonaría estupendamente tocada sobre este acorde.

La escala mayor armónica

El ejemplo **23-11** muestra la escala mayor armónica de E♭. Esta escala tiene el mismo intervalo típico de la 3ª menor entre las notas sexta y séptima que caracteriza la escala menor armónica, exceptuando el intervalo entre la fundamental y la tercera nota, que es una 3ª mayor. Toca el **ejemplo 23-12**. Herbie Hancock toca este acorde misterioso y melancólico basado en la escala de E♭ mayor armónica en el compás 36 de su tema "Dolphin Dance".[8] La cifra E♭Δ♭6 es solamente una manera de cifrar el acorde de Herbie y no es una cifra común. Que estés dispuesto a contestar algunas preguntas si lo cifras de esta manera.

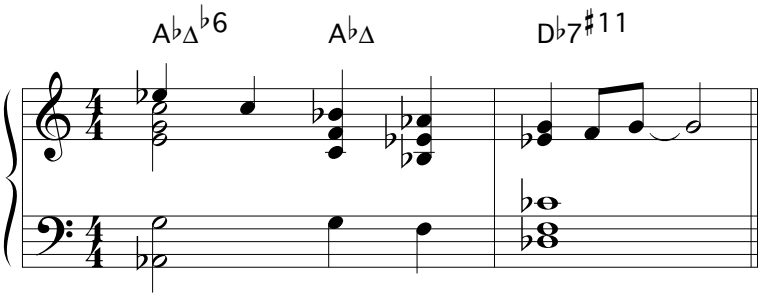
Ejemplo 23-11

Ejemplo 23-12

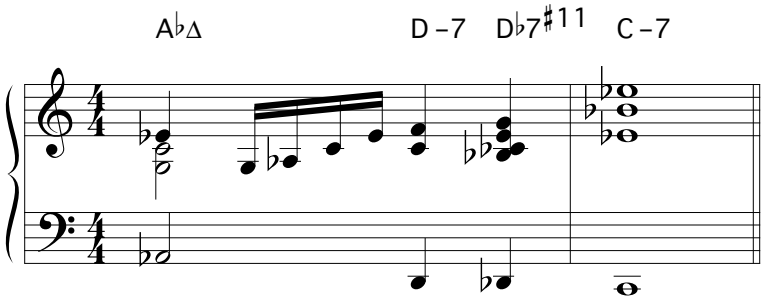


[8] Herbie Hancock, *Maiden Voyage*, Blue Note, 1965.

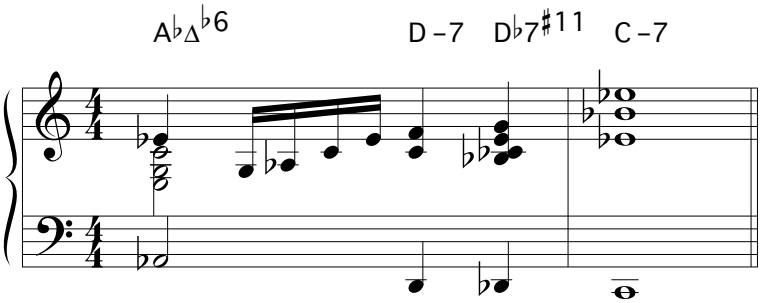
Ejemplo 23-13



Ejemplo 23-14

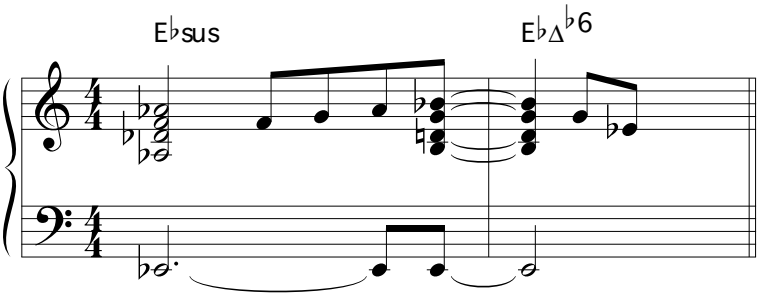


Ejemplo 23-15



Ejemplo 23-16

Se han simplificado las voces de piano de Kenny Werner



Los acordes mayores armónicas se suelen tocar como sustituciones por los acordes de mayor 7ª. El **ejemplo 23-13** muestra los compases 9 a 10 de "There Will Never Be Another You" de Harry Warren, con el acorde original de A♭Δ cambiado en A♭Δ♭6, un acorde mayor armónico. El **ejemplo 23-14** muestra los dos primeros compases del tema de Arthur Johnston, "Just One More Chance". El **ejemplo 23-15** muestra los mismos dos compases con el acorde original de A♭Δ cambiado en A♭Δ♭6. Se puede oír a Kenny Werner tocando un acorde de E♭Δ♭6 en el décimo compás de su tema, "Compensation",[9] mostrado en el **ejemplo 23-16.**

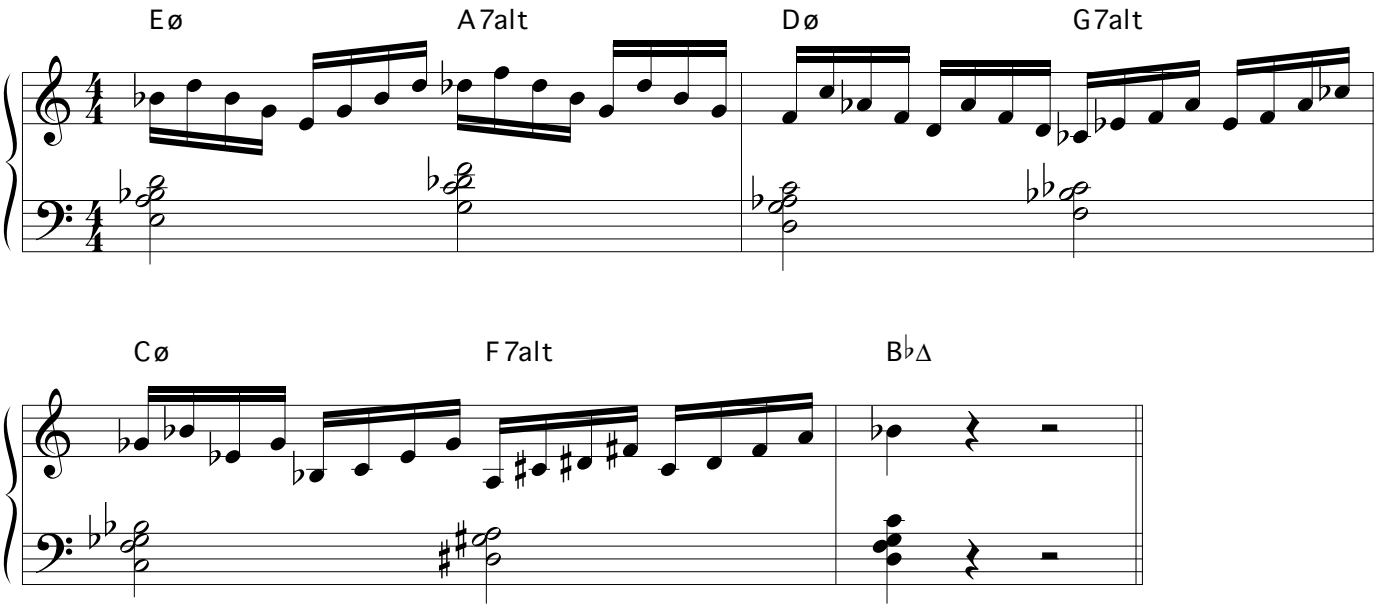
El elemento principal de los cuatro ejemplos anteriores es que la nota melódica en posición superior del acorde mayor 7ª es la 5ª. Al tocar los temas, busca los acordes de mayor 7ª con la 5ª en la melodía, a ver si te gusta la manera de que suenan rearmonizados como acordes mayores armónicos. Surgen más posibilidades en los temas siguientes: "They Say That Falling In Love Is Wonderful", "Naima", "Moment's Notice", "You Are There" y "Body And Soul".

[9] Joe Lovano, *Tones, Shapes, And Colors*, Soul Note, 1985.

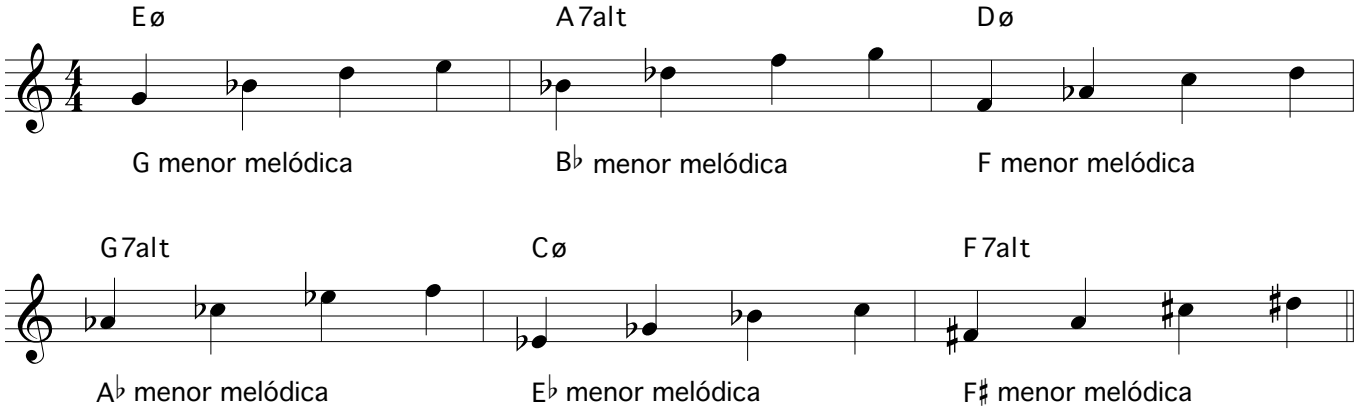
Escalas de cuatro notas

Toca el **ejemplo 23-17**, una línea superpuesta a una serie de progresiones de IIø-V7alt. La línea consta enteramente de escalas de 6ª menor, escalas de cuatro notas que esbozan acordes de 6ª menor. El **ejemplo 23-18** muestra la escala de 6ª menor para cada uno de los acordes del ejemplo anterior. Cada escala de 6ª menor de este ejemplo esboza la fundamental, la 3ª, la 5ª y la 6ª de la escala menor melódica de la que proviene el acorde pero también se pueden tocar las escalas de 6ª menor sobre los acordes de la escala mayor y disminuida.

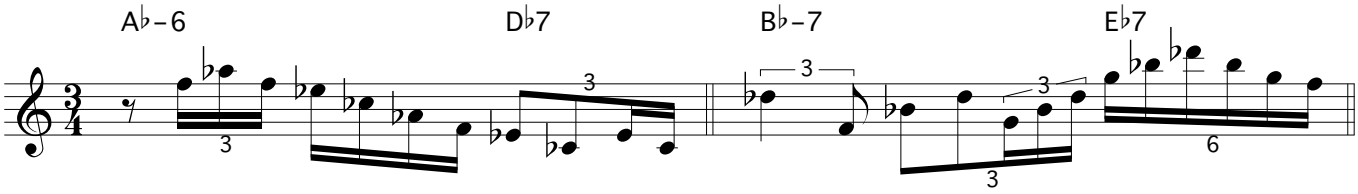
Ejemplo 23-17



Ejemplo 23-18



Ejemplo 23-19



Las escalas de 6ª menor tienen una cualidad intemporal. Todo el mundo las ha tocado, desde Lester Young hasta McCoy Tyner y Mulgrew Miller.[10] El **ejemplo 23-19** muestra la manera de que el pianista de la época del *swing*, Herman Chittison, utiliza las escalas de 6ª menor en su grabación de "Flamingo".[11]

La escala de C 6ª menor tiene cuatro notas, a saber: C, E♭, G, A. La única tonalidad mayor que tiene estas cuatro notas es B♭ mayor. La escala de C 6ª menor sonará consonante sobre muchos de los acordes de B♭ mayor: C-7, Dsus$^{\flat 9}$, E♭Δ$^{\sharp 4}$, F7 y Fsus. No sonará consonante tocada sobre B♭Δ por tener E♭, la nota "vitanda" del acorde de B♭Δ.

Las notas de la escala de 6ª menor también se dan en la tonalidad de B♭ menor melódica. Como tales se pueden tocar sobre todos los acordes que provienen de B♭ menor melódica: B♭-Δ, Csus$^{\flat 9}$, E♭Δ$^{\sharp 5}$, E♭7$^{\sharp 11}$, G^{o}, A7alt.

También ocurren las notas de la escala de C 6ª menor en la escala disminuida de semitonos-tonos de C, entonces se las puede tocar sobre C7$^{\flat 9}$, E♭7$^{\flat 9}$, F♯7$^{\flat 9}$ y A7$^{\flat 9}$. Las notas de la escala de C 6ª menor también se dan en la escala disminuida de tonos enteros-semitonos de B♭, entonces se las puede tocar sobre B♭^{o}, D♭^{o}, E^{o} y G^{o}.

Como se ve por el **ejemplo 23-20**, la escala de C 6ª menor es muy parecida a dos escalas adicionales, la escala de C menor pentatónica y la escala de C de blues. Las tres escalas—la de C 6ª menor, la de C menor pentatónica y la de C de blues tienen un sonido parecido de blues y en la música de hoy se suelen intercambiar.

Ejemplo 23-20

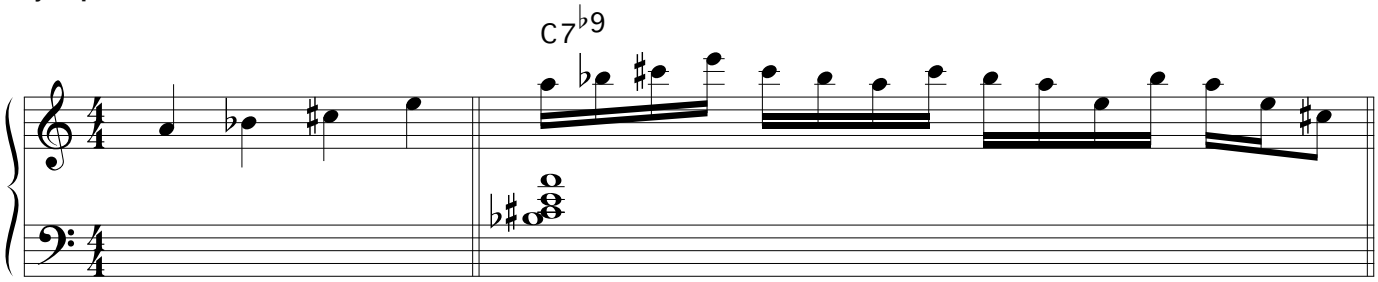
[10] Escucha la manera de que Mulgrew toca las escalas de 6ª menor en su solo en el corte que da el nombre al disco, *A Higher Fire* de Monty Croft, Columbia, 1988.

[11] *Herman Chittison,* Bluebird, 1941.

Las escalas de C 6ª menor no se suelen tocar sobre acordes de tonos enteros por disponerse de una 3ª menor, un intervalo que no se da en la armonía de tonos enteros.

Existen muchas escalas de cuatro notas además de las de 6ª menor. La armonía de la escala disminuida, por su naturaleza simétrica, ofrece varias posibilidades. Un ejemplo de ellas se ve en el **ejemplo 23-21,** que incluye una línea basada en esta escala sobre unas voces de piano de C7♭9.

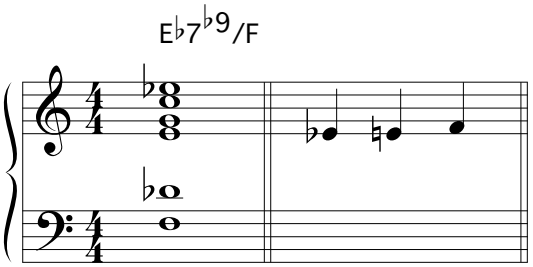
Ejemplo 23-21



Limitaciones de la teoría tradicional

En uno de los primeros capítulos de este libro he dicho que "hay una razón por la que se le llama a este tema la *teoría* y no la *verdad* de la música." Lo que hace la teoría es intentar explicar de modo razonado lo que es esencialmente una experiencia no razonable. Por lo tanto, la terminología, sobre todo las cifras de los acordes, solamente puede aproximar lo que se percibe como música. Por ejemplo, toca el acorde del **ejemplo 23-22**. Herbie Hancock toca este acorde oscuro y sonoro en el primer compás de la intro de "Fee-Fi-Fo-Fum" de Wayne Shorter.[12] La cifra del acorde es híbrida, ya que refleja el hecho de que las cinco notas más agudas se ven o suenan como unas voces de piano de E7♭9, tocadas sobre un pedal de F. Pero F no está en la escala que va con E7♭9 (la escala disminuida de semitonos-tonos enteros de E♭). Además, el acorde tiene E♭, E natural y F—tres notas cromáticas seguidas (como se ve en el compás a la derecha del acorde)—algo que ocurre solamente en la escala cromática. En otras palabras, la cifra del acorde solamente da una idea vaga de las posibilidades para improvisar sobre este acorde.

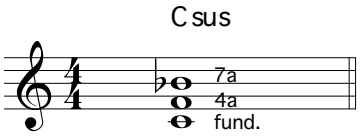
Ejemplo 23-22



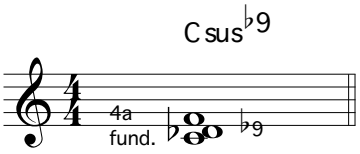
Sirva este ejemplo de aviso de que la teoría, por útil que sea, tiene sus limitaciones. La teoría no es más que una danza intelectual que hacemos alrededor de la música en un intento de explicar objetiva y racionalmente lo que es en esencia una experiencia sujetiva y no-racional. Que la teoría te sirva de guía, no de camisa de fuerza. Y sobre todo, *escucha*.

[12] Wayne Shorter, *Speak No Evil*, Blue Note, 1964.

Ejemplo 23-23



Ejemplo 23-24



Tradicionalmente la fundamental, la 3ª, la 5ª y la 7ª de un acorde se consideran notas de los acordes—las notas que identifican la cualidad de un acorde—sea mayor, menor o dominante. La definición de las notas de los acordes sirvió perfectamente durante varios siglos para la música clásica y para el jazz hasta los años 40. Pero con algunos de los acordes que se tocan en el jazz de hoy, el sentido tradicional de las "notas de los acordes" es completamente irrelevante. Por ejemplo, las notas que determinan la cualidad de un acorde *sus* son la fundamental, la 4ª y la 7ª (**ejemplo 23-23**). Los pianistas y los guitarristas suelen tocar solamente estas tres notas para las voces de Csus♭9. Los acordes modernos de *sus*, *sus*♭9 y los acordes de barra sí tienen "notas de acordes" pero no son necesariamente la fundamental, la 3ª la 5ª ni la 7ª.

Notas incorrectas

Aunque como artista debes afanarte por alcanzar la perfección, no te dejes desanimar por las notas "incorrectas" que toques. La música improvisada de por sí está llena de errores. Dijo una vez Art Blakey, "Alguien tocó una nota incorrecta y así nació el jazz". Escucha la entrada falsa de Joe Henderson en el último coro del tema de McCoy Tyner, "Four By Five".[13] Todo el mundo toca tan bien en ese tema; es más, en todo el álbum, que a nadie le importa un bledo el "error" de Joe. Aunque suene a cliché, una manera positiva de pensar después de haber soltado una "nota incorrecta" es tener en mente el dicho contrahecho que dice que "la próxima nota es la primera nota del resto de tu solo".

La crítica

De estudiante, te expones de buena gana a la crítica y a los consejos de tus maestros. Pero deberías aceptar toda crítica con un grano por lo menos de sal. Los maestros no son infalibles, toquen lo bien que toquen o enseñen lo bien que enseñen. Un maestro te puede decir que llevas bien el tiempo y otro te puede decir que vas apresurando o retardando el tiempo. Dar consejos y crítica no cuesta nada, pero no por eso siempre tienen razón los críticos. Tu mejor crítico eres tú mismo. Grábate con frecuencia y escucha con oído crítico.

[13] McCoy Tyner, *The Real McCoy*, Blue Note, 1967.

No es una mala idea no hacer caso alguno de algunas formas de crítica, como por ejemplo las reseñas. Siempre da gusto recibir una buena reseña, pero las normas de la crítica profesional son, dicho de la manera más cortés, desiguales. El álbum de Chick Corea, *Now He Sings, Now He Sobs,*[14] uno de los mejores álbumes de trío que jamás se haya grabado, recibió la calificación más baja posible de parte de una revista de jazz muy destacada. Y un crítico famoso de jazz dijo de John Coltrane, "Muchas veces sopla en su saxo tenor como si quisiera hacerle pedazos, pero sus desesperados ataques casi nunca llevan a ninguna parte". Otro crítico famoso, reseñando el gran álbum de Miles Davis, *'Round About Midnight,*[15] se refirió a John Coltrane y a Red Garland como "saxofonista tenor desafinado y pianista coctelero". Y otro crítico famoso calificó a Miles de "trompetista de segundo rango." Si dijeron eso acerca de ellos, *¿qué esperas que digan de ti?* Ponte en condiciones de aguantarlo todo.

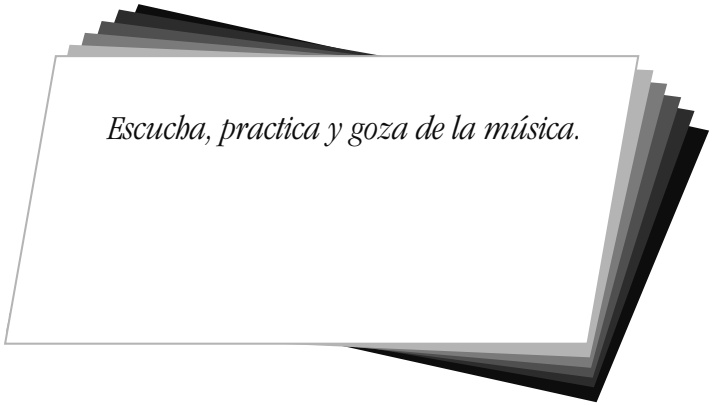
Reseña de libros

Son centenares los libros escritos sobre el jazz y sobre las vidas de los músicos de jazz. Hay cuatro que son buenos en especial, sobre todo los tres *escritos por músicos del jazz*, ya que permiten vislumbrar la música desde adentro. A continuación pongo una lista de obras selectas:

- *Notes And Tones*,[16] escrito por el batería Arthur Taylor, tiene entrevistas con 30 músicos del jazz, incluyendo a Miles Davis, Dexter Gordon, Ornette Coleman, Max Roach, Dizzy Gillespie, Sonny Rollins, Freddie Hubbard, Elvin Jones, Art Blakey, Thelonious Monk y Kenny Clarke. El libro habla tanto de las relaciones entre las razas de aquel momento (fines de los años 60) desde la perspectiva negra, como de la música. Es un libro favorito de los músicos de jazz por su honradez.
- *Self Portrait of a Jazz Artist*,[17] por el saxofonista Dave Liebman, es una íntima autobiografía de la vida de un músico del jazz.

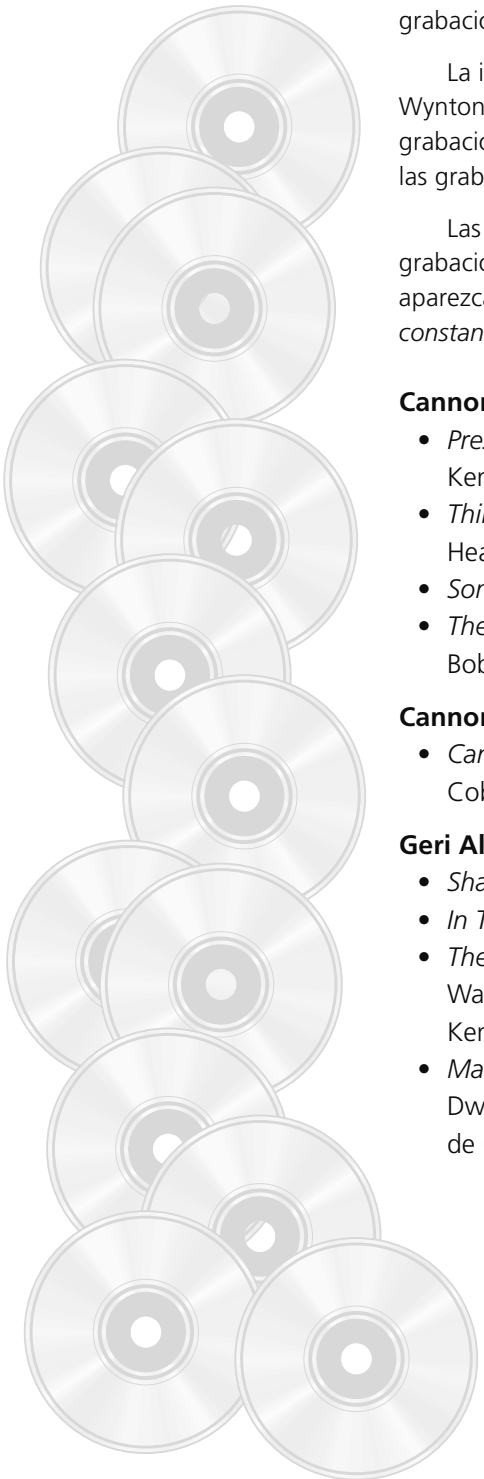
[14] Blue Note, 1968.
[15] Columbia, 1955-1956.
[16] Da Capo Press, New York, 1977.
[17] Advance Music, Rottenburg, Alemania, 1988. Se puede conseguir a través de la página de Dave, http://www.upbeat.com/lieb/index.htm

- *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation,*[18] por el etnomusicólogo Paul Berliner, es un libro asombroso que examina la cantidad increíble de *cosas* que ocurren dentro de la mente del músico del jazz.
- *Four Lives In The Bebop Business,*[19] está escrito por A.B. Spellman, quien, aunque no es músico de jazz, le aporta un aire de autenticidad, en especial en el capítulo sobre Ornette Coleman.



[18] University of Chicago Press, 1994.
[19] Limelight Editions, New York, 1985.

Capítulo Veinticuatro
Para escuchar



En este capítulo menciono lo que me parece que son unas de las grabaciones más importantes del jazz. Al igual que mis temas predilectos, que mencioné en el Capítulo 21, mis grabaciones predilectas cambian de día en día, a medida que escucho discos nuevos y vuelvo a escuchar discos viejos. Si he omitido alguno de tus artistas o grabaciones preferidos, los añades a la lista.

La importancia de un músico no se basa en la cantidad de temas en que toca como líder. Wynton Kelly figura dos veces en esta lista como líder pero como "sideman" en más de 25 grabaciones. Arthur Taylor hizo pocas grabaciones como líder pero aparece en más de 20 de las grabaciones mencionadas como "sideman".

Las grabaciones de cada artista se ponen por orden alfabético. La mayoría de estas grabaciones se pueden conseguir en CDs, pero hay algunas que están agotadas y quizá nunca aparezcan en forma de CD. Para juntar una buena colección de discos, hay que rondar *constantemente* las tiendas de discos.

Cannonball Adderley

- *Presenting Cannonball*, Savoy, 1955, con Nat Adderley, Hank Jones, Paul Chambers y Kenny Clarke.
- *Things Are Getting Better*, Riverside, 1958, con Milt Jackson, Wynton Kelly, Percy Heath y Art Blakey.
- *Somethin' Else*, Blue Note, 1958, con Miles Davis, Hank Jones, Sam Jones y Art Blakey.
- *The Cannonball Adderley Quintet In San Francisco,* Riverside, 1959, con Nat Adderley, Bobby Timmons, Sam Jones y Louis Hayes.

Cannonball Adderley and John Coltrane

- *Cannonball And Coltrane,* Emarcy, 1959, con Wynton Kelly, Paul Chambers y Jimmy Cobb.

Geri Allen

- *Shades of Change*, Enja, 1986, con David Friedman, Anthony Cox y Ronnie Burrage.
- *In The Year Of The Dragon*, JMT, 1989, con Charlie Haden y Paul Motian.
- *The Nurturer*, Blue Note, 1990, con Marcus Belgrave, Kenny Garrett, Robert Hurst, Jeff Watts y Eli Fountain. Nadie toca una melodía con tanto sentimiento como lo hace Kenny Garrett en su tema "Lullaby Of Isfahan".
- *Maroons*, Blue Note, 1992, con Marcus Belgrave, Wallace Roney, Anthony Cox, Dwayne Dolphin, Pheeroan Aklaff y Tani Taball. Escucha a Geri y a Wallace en el tema de Geri, "Laila's House".

Kenny Barron

- *Green Chimneys*, Criss Cross, 1983, con Buster Williams y Ben Riley.
- *Autumn In New York,* Uptown, 1984, con Rufus Reid y Freddie Waits. Escucha el tema de Kenny, "New York Attitude".
- *Landscape,* Limetree, 1984, con Cecil McBee y Al Foster. Escucha la versión de Kenny de "Spring Is Here" de Rodgers y Hart.
- *1 + 1 + 1,* Blackhawk, 1984, con Ron Carter y Michael Moore.
- *Scratch*, Enja, 1985, solo. Escucha el tema de Kenny, "Song For Abdullah".
- *What If?,* Enja, 1986, con Wallace Roney, John Stubblefield, Cecil McBee y Victor Lewis. Escucha el tema de Kenny, "Phantoms".
- *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1990, solo. Escucha el tema de Kenny, "Sunshower" y su arreglo de "Spring Is Here".
- *Invitation,* Criss Cross, 1990, con Ralph Moore, David Williams y Lewis Hash.
- *The Only One*, Reservoir, 1990, con Ray Drummond y Ben Riley. Escucha la bellísima versión de Kenny de "The Courtship" de Benny Carter en lo que resulta ser una de sus mejores grabaciones de trío.
- *Other Places*, Verve, 1993, con Bobby Hutcherson, Ralph Moore, Rufus Reid, Victor Lewis y Mino Cinelu. Una de las mejores grabaciones de los años 90. Escucha el maravilloso tema de Kenny, "Ambrosia".

Gary Bartz

- *Reflections On Monk*, SteepleChase, 1988, con Eddie Henderson, Bob Butta, Geoff Harper y Billy Hart.
- *There Goes The Neighborhood*, Candid, 1990, con Kenny Barron, Ray Drummond y Ben Riley.

Richie Beirach

- *Convergence*, Triloka, 1990, con George Coleman.
- *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1992.

Art Blakey

- *A Jazz Message*, Impulse, 1963, con Sonny Stitt, McCoy Tyner y Art Davis.

Art Blakey And The Jazz Messengers

- *A Night At Birdland, Volumes I & II*, Blue Note, 1954, con Clifford Brown, Lou Donaldson, Horace Silver y Curly Russell.
- *A Night At The Cafe Bohemia, Volumes I & II*, Blue Note, 1955, con Kenny Dorham, Hank Mobley, Horace Silver y Doug Watkins.
- *Like Someone In Love*, Blue Note, 1960, con Lee Morgan, Wayne Shorter, Bobby Timmons y Jymie Merritt.
- *The Big Beat*, Blue Note, 1960, con Lee Morgan, Wayne Shorter, Bobby Timmons y Jymie Merritt.
- *A Night In Tunisia*, Blue Note, 1960, con Lee Morgan, Wayne Shorter, Bobby Timmons y Jymie Merritt.
- *Meet You At The Jazz Corner Of The World, Volumes I & II*, Blue Note, 1960, con Lee Morgan, Wayne Shorter, Bobby Timmons y Jymie Merritt.
- *The Freedom Rider,* Blue Note, 1960, con Lee Morgan, Wayne Shorter, Bobby Timmons y Jymie Merritt.
- *The Witch Doctor*, Blue Note, 1960, con Lee Morgan, Wayne Shorter, Bobby Timmons y Jymie Merritt.

Art Blakey And The Jazz Messengers *(continuación)*

- *Roots And Herbs*, Blue Note, 1960, con Lee Morgan, Wayne Shorter, Bobby Timmons y Jymie Merritt.
- *Pisces*, Blue Note, 1960, con Lee Morgan, Wayne Shorter, Bobby Timmons y Jymie Merritt.
- *Buhaina's Delight*, Blue Note, 1961, con Freddie Hubbard, Wayne Shorter, Curtis Fuller, Cedar Walton y Jymie Merritt.
- *Mosaic,* Blue Note, 1961, con Freddie Hubbard, Wayne Shorter, Curtis Fuller, Cedar Walton y Jymie Merritt. Una de las mejores grabaciones de Bu, incluye unos temas clásicos como "Children Of The Night" de Wayne, "Arabia" de Curtis y "Crisis" de Freddie.
- *Art Blakey And The Jazz Messengers*, MCA/Impulse, 1961, con Freddie Hubbard, Wayne Shorter, Curtis Fuller, Cedar Walton y Reggie Workman.
- *Caravan*, Fantasy, 1962, con Freddie Hubbard, Wayne Shorter, Curtis Fuller, Cedar Walton y Jymie Merritt.
- *Three Blind Mice, Volumes I & II*, Blue Note, 1962, con Freddie Hubbard, Wayne Shorter, Curtis Fuller, Cedar Walton y Jymie Merritt.
- *Ugetsu*, Riverside, 1963, con Freddie Hubbard, Wayne Shorter, Curtis Fuller, Cedar Walton y Jymie Merritt.
- *Free For All*, Blue Note, 1964, con Freddie Hubbard, Wayne Shorter, Curtis Fuller, Cedar Walton y Jymie Merritt.
- *Kyoto*, Riverside Fantasy OJC, 1964, con Freddie Hubbard, Wayne Shorter, Curtis Fuller, Cedar Walton y Jymie Merritt.
- *Indestructible!,* Blue Note, 1964, con Freddie Hubbard, Wayne Shorter, Curtis Fuller, Cedar Walton y Jymie Merritt.

Joe Bonner

- *Parade*, SteepleChase, 1979, con John Dyani y Billy Higgins.

Cecil Brooks III

- *The Collective*, Muse, con Greg Osby, Gary Thomas, Geri Allen y Lonnie Plaxico.

Tina Brooks

- *True Blue*, Blue Note, 1959, con Freddie Hubbard, Duke Jordan, Sam Jones y Arthur Taylor.
- *Back To The Tracks*, Blue Note, 1960, con Blue Mitchell, Jackie McLean, Kenny Drew, Paul Chambers y Arthur Taylor.

Clifford Brown

- *Clifford Brown Memorial Album*, Blue Note, 1953, con Lou Donaldson, Gigi Gryce, Charlie Rouse, Elmo Hope, John Lewis, Percy Heath, Art Blakey y Philly Joe Jones.

Clifford Brown y Max Roach *(ver también Max Roach)*

- *Clifford Brown And Max Roach*, Emarcy, 1954, con Harold Land, Richie Powell y George Morrow.
- *Daahoud,* MFCD, 1954, con Harold Land, Richie Powell y George Morrow.
- *At Basin Street*, Emarcy, 1956, con Sonny Rollins, Richie Powell y George Morrow.
- *Brownie Lives!,* Fresh Sound, 1956, con Sonny Rollins, Richie Powell y George Morrow.

Donald Brown

- *Sources Of Inspiration*, Muse, 1989, con Eddie Henderson, Gary Bartz, Buster Williams y Carl Allen. Escucha los temas de Donald, "Capetown Ambush", "New York", "Overtaken By A Moment" y su rearmonización de "Embraceable You". Es una de las mejores grabaciones de los años 80.
- *People Music*, Muse, 1990, con Tom Harrell, Steve Nelson, Vincent Herring, Bob Hurst, Eric Walker, Daniel Sadownick y Lenora Helm.

Ray Bryant

- *Through The Years*, *Volumes I & II*, Emarcy, 1992, con Rufus Reid y Grady Tate.

Jaki Byard

El pianista más ecléctico de la historia del jazz, Jaki refleja las influencias desde James P. Jonson hasta Cecil Taylor.

- *Blues For Smoke*, Candid, 1960, solo.
- *Here's Jaki*, Prestige, 1961, con Ron Carter y Roy Haynes. Escucha el tema de Jaki, "Cinco Y Cuatro" y su versión de "Giant Steps".
- *Hi-Fly*, New Jazz, 1962, con Ron Carter y Pete La Roca. Escucha la versión de Jaki del tema de James P. Jonson, "Excerpts from Yamecraw" y el tema de Jaki, "Here to Hear."
- *Solo Piano,* Prestige, 1969.
- *Parisian Solos,* Futura, 1971, solo. Escucha la versión de Jaki de "Our Love Is Here To Stay" de Gershwin y "Bugle Call Rag".

Donald Byrd

- *Byrd in Hand*, Blue Note, 1959, con Charlie Rouse, Pepper Adams, Walter Davis, Jr., Sam Jones y Arthur Taylor.
- *Free Form*, Blue Note, 1961, con Wayne Shorter, Herbie Hancock, Butch Warren y Billy Higgins.
- *Mustang*, Blue Note, 1966, con Sonny Red, Hank Mobley, McCoy Tyner, Walter Booker y Freddie Waits. Fíjate en la energía que emite la sección de ritmo en este álbum, uno de los mejores de Donald. El solo de McCoy en "Fly Little Bird Fly" de Donald es uno de los mejores suyos.
- *Blackjack*, Blue Note, 1967, con Sonny Red, Hank Mobley, Cedar Walton, Walter Booker y Billy Higgins.
- *Slow Drag*, Blue Note, 1967, con Sonny Red, Cedar Walton, Walter Booker y Billy Higgins.
- *The Creeper*, Blue Note, 1967, con Sonny Red, Pepper Adams, Chick Corea, Miroslav Vitous y Mickey Roker.

Paul Chambers

- *Chambers' Music*, Blue Note, 1956, con John Coltrane, Kenny Dorham, Donald Byrd, Kenny Burrell, Horace Silver, Kenny Drew y Philly Joe Jones. Esta grabación ha sido sacada varias veces con varias configuraciones bajo el nombre de Chambers y de Coltrane. Fue puesta en circulación con los sellos de Blue Note y de Jazz:West bajo varios títulos, incluyendo *A Jazz Delegation From The East* y *High Step*, omitiendo algunos cortes.
- *Paul Chambers Quintet*, Blue Note, 1957, con Donald Byrd, Clifford Jordan, Tommy Flanagan y Elvin Jones.
- *Go,* Vee-Jay, 1959, con Cannonball Adderley, Freddie Hubbard, Wynton Kelly, Philly Joe Jones y Jimmy Cobb.

Sonny Clark *(ver también Grant Green and Sonny Clark)*

- *The Sonny Clark Memorial Album*, Xanadu, 1954, con Simon Brehm y Bobby White.
- *Sonny Clark Trio,* Blue Note, 1957, con Paul Chambers y Philly Joe Jones. Una de las mejores grabaciones de tríos de los años 50.
- *Cool Struttin'*, Blue Note, 1958, con Art Farmer, Jackie McLean, Paul Chambers y Philly Joe Jones.
- *Leapin' And Lopin',* Blue Note, 1961, con Tommy Turrentine, Charlie Rouse, Ike Quebec, Butch Warren y Billy Higgins.

Nat King Cole

- *The Best of Nat King Cole Trio*¸Capitol, 1943-1949, con Oscar Moore, Irving Ashby, Johnny Miller y Joe Comfort. Aunque quedan fuera del alcance de este libro, las grabaciones del trío de Nat muestran una de las fuentes de Bud Powell, Wynton Kelly, Oscar Peterson, Tommy Flanagan y Hank Jones.

George Coleman y Tete Montoliu

- *Duo*, Muse, 1977.

Ornette Coleman

- *Something Else!,* OJC, 1958, con Don Cherry, Walter Norris, Charlie Haden y Billy Higgins.
- *The Shape Of Jazz To Come*, Atlantic, 1959-1960, con Don Cherry, Charlie Haden y Billy Higgins.
- *Change Of The Century*, Atlantic, 1960, con Don Cherry, Charlie Haden y Billy Higgins.

Johnny Coles y Frank Wess

- *Two At The Top*, Uptown, 1982, con Kenny Barron, Reggie Johnson y Kenny Washington.

John Coltrane *(ver también Cannonball Adderley y John Coltrane; Duke Ellington y John Coltrane; Thelonious Monk y John Coltrane)*

- *Dakar*, Prestige, 1957, con Cecil Payne, Pepper Adams, Mal Waldron, Doug Watkins y Arthur Taylor.
- *Blue Trane*, Blue Note, 1957, con Lee Morgan, Curtis Fuller, Kenny Drew, Paul Chambers y Philly Joe Jones. Esta es una de las mejores grabaciones de los años 50.
- *Coltrane*, Fantasy, 1957, con Johnny Splawn, Sahib Shihab, Red Garland, Mal Waldron, Paul Chambers y Albert Heath.
- *Traneing In*, Prestige, 1957, con Red Garland, Paul Chambers y Arthur Taylor.
- *Lush Life*, Fantasy, 1957, con Donald Byrd, Earl May, Red Garland, Paul Chambers, Albert Heath, Arthur Taylor y Louis Hayes.
- *Soultrane*, Prestige, 1958, con Red Garland, Paul Chambers y Arthur Taylor. Es una de las mejores grabaciones de 'Trane.
- *Settin' The Pace*, Prestige, 1958, con Red Garland, Paul Chambers y Arthur Taylor.
- *The Stardust Session*, Prestige, 1958, con Wilbur Hardin, Red Garland, Paul Chambers y Jimmy Cobb.
- *Black Pearls*, Prestige, 1958, con Donald Byrd, Red Garland, Paul Chambers y Arthur Taylor.
- *The Believer*, Prestige, 1958, con Freddie Hubbard, Red Garland, Paul Chambers y Louis Hayes.
- *Giant Steps*, Atlantic, 1959, con Tommy Flanagan, Paul Chambers y Arthur Taylor. Una de las grabaciones mejores y más influyentes de la historia del jazz.

John Coltrane *(continuación)*

- *Coltrane Jazz*, Atlantic, 1959, con McCoy Tyner, Wynton Kelly, Steve Davis, Paul Chambers, Jimmy Cobb y Elvin Jones.
- *Coltrane's Sound*, Atlantic, 1960, con McCoy Tyner, Steve Davis y Elvin Jones.
- *Coltrane Plays The Blues*, Atlantic, 1960, con McCoy Tyner, Steve Davis y Elvin Jones.
- *My Favorite Things*, Atlantic, 1960, con McCoy Tyner, Steve Davis y Elvin Jones.
- *Ballads*, MCA/Impulse, 1961, con McCoy Tyner, Jimmy Garrison y Elvin Jones.
- *The John Coltrane Group With Eric Dolphy*, Beppo, 1961, con McCoy Tyner, Reggie Workman, Jimmy Garrison y Elvin Jones.
- *Coltrane Live At Birdland*, Impulse, 1962, con McCoy Tyner, Jimmy Garrison y Elvin Jones.
- *Impressions*, MCA/Impulse, 1962, con Eric Dolphy, McCoy Tyner, Reggie Workman, Jimmy Garrison y Elviin Jones.
- *Afro Blue Impressions*, Pablo, 1963, con McCoy Tyner, Jimmy Garrison y Elvin Jones.
- *Crescent*, MCA/Impulse, 1964, con McCoy Tyner, Jimmy Garrison y Elvin Jones. Es una de las grabaciones mejores y más cantables.
- *Live At The Village Vanguard*, MCA/Impulse, 1964, con Eric Dolphy, McCoy Tyner, Reggie Workman y Elvin Jones.
- *A Love Supreme*, MCA/Impulse, 1964, con McCoy Tyner, Jimmy Garrison y Elvin Jones.
- *Coltrane*, MCA/Impulse, 1965, con McCoy Tyner, Jimmy Garrison y Elvin Jones.
- *The John Coltrane Quartet Plays*, MCA/Impulse, 1965, con McCoy Tyner, Jimmy Garrison, Art Davis y Elvin Jones.

John Coltrane y Johnny Hartman

- *John Coltrane and Johnny Hartman*, MCA/Impulse 1963, McCoy Tyner, Jimmy Garrison y Elvin Jones. Una de las majores grabaciones vocales de todos los tiempos.

Chick Corea

- *Now He Sings, Now He Sobs*, Blue Note, 1968, con Miroslav Vitous y Roy Haynes. Una de las mejores grabaciones de tríos de los años 60.
- *Piano Improvisations, Volumen I & II*, ECM, 1971, solo.

Stanley Cowell

- *Brilliant Circles,* Arista-Freedom, 1969, con Woody Shaw, Tyrone Washington, Bobby Hutcherson, Reggie Workman y Joe Chambers.
- *Musa Ancestral Streams*, Strata East, 1973. Solo.
- *Equipoise*, Galaxy, 1979, con Cecil McBee y Roy Haynes.
- *Sienna,* SteepleChase, 1989, con Ron McClure y Keith Copeland. Escucha la versión de Stanley del tema de Monk, "Evidence".
- *Back To The Beautiful*, Concord, 1989, con Steve Coleman, Santi Debriano y Joe Chambers.
- *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1990, solo. Escucha el tema de Stanley, "Cal Massey", dedicado al gran compositor de Filadelfia.

Tadd Dameron

- *Mating Call*, OJC, 1956, con John Coltrane, John Simmons y Philly Joe Jones.
- *Fontainbleau,* Fantasy, 1956, con Kenny Dorham, Sahib Shihab, Joe Alexander, Cecil Payne, John Simmons y Shadow Wilson. Una de las mejores grabaciones hecha por uno de los mejores compositores del jazz.

Miles Davis

- *Miles Davis Sextet*, Prestige, 1951, con Jackie McLean, Sonny Rollins, Walter Bishop, Tommy Potter y Art Blakey.
- *Collector's Items*, Prestige, 1953 y 1956, con Charlie Parker, Sonny Rollins, Tommy Flanagan, Paul Chambers y Arthur Taylor.
- *Miles Davis And The Modern Jazz Giants,* Prestige, 1954, con Thelonious Monk, Milt Jackson, Percy Heath y Kenny Clarke.
- *The Musings Of Miles*, Prestige, 1955, con Red Garland, Oscar Pettiford y Philly Joe Jones.
- *Miles*, Prestige, 2955, con John Coltrane, Red Garland y Philly Joe Jones.
- *'Round About Midnight*, Columbia, 1955, con John Coltrane, Red Garland, Paul Chambers y Philly Joe Jones.
- *The New Miles Davis Quintet*, Fantasy/OJC, 1955, con John Coltrane, Red Garland, Paul Chambers y Philly Joe Jones.
- *Cookin'*, Prestige, 1956, con John Coltrane, Red Garland, Paul Chambers y Philly Joe Jones.
- *Workin'*, Prestige, 1956, con John Coltrane, Red Garland, Paul Chambers y Philly Joe Jones. Esta grabación incluye un corte excelente, la versión de Red Garland de "Ahmad's Blues" de Ahmad Jamal.
- *Relaxin',* Prestige, 1956, con John Coltrane, Red Garland, Paul Chambers y Philly Joe Jones.
- *Steamin'* Prestige, 1956, con John Coltrane, Red Garland, Paul Chambers y Philly Joe Jones.
- *Miletones*, Columbia, 1958, con Cannonball Adderley, John Coltrane, Red Garland, Paul Chambers y Philly Joe Jones. Escucha la estupenda versión de trío de "Billy Boy" interpretada por Red.
- *Miles At Newport*, Columbia, 1958, con John Coltrane, Cannonball Adderley, Bill Evans, Paul Chambers y Jimmy Cobb.
- *Jazz At The Plaza*, Columbia, 1958, con John Coltrane, Cannonball Adderley, Bill Evans, Paul Chambers y Jimmy Cobb.
- *Kind Of Blue*, Columbia, 1959, con John Coltrane, Cannonball Adderley, Bill Evans, Paul Chambers y Jimmy Cobb. Una de las grabaciones más influyentes de los años 50, incluye las primeras grabaciones de "So What", "Freddie Freeloader", "Blue In Green" y "All Blues".
- *Miles Davis & Sonny Stitt*, Dragon, 1950, con Wynton Kelly, Paul Chambers y Jimmy Cobb. Es una de las mejores grabaciones de Sonny.
- *The Miles Davis Quintet in Stockholm*, Dragon, 1960, con John Coltrane, Wynton Kelly, Paul Chambers y Jimmy Cobb.
- *Green Dolphin Street*, Natasha Imports, 1960, con John Coltrane, Wynton Kelly, Paul Chambers y Jimmy Cobb.
- *Fran-Dance*, Village, 1960, con John Coltrane, Wynton Kelly, Paul Chambers y Jimmy Cobb.
- *Someday My Prince Will Come*, Columbia, 1961, con John Coltrane, Hank Mobley, Wynton Kelly, Paul Chambers y Jimmy Cobb.
- *In Person, Friday and Saturday Night, Volumes I & II,* Columbia, 1961, con Hank Mobley, Wynton Kelly, Paul Chambers y Jimmy Cobb. Una de las mejores grabaciones en directo de Miles.

Miles Davis *(continuación)*

- *Seven Steps To Heaven*, Columbia, 1963, con George Coleman, Herbie Hancock, Victor Feldman, Ron Carter, Tony Williams y Frank Butler.
- *Miles In St. Louis*, VGM, 1963, con Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter y Tony Williams.
- *The Complete Concert, 1964*, Columbia, sacada originalmente como dos álbumes—*My Funny Valentine* y *Four And More*—con George Coleman, Herbie Hancock, Ron Carter y Tony Williams. *My Funny Valentine* cuenta entre las grabaciones más bellas de los años 60.
- *Davisiana*, Moon, 1964, con Wayne Shorter, Ron Carter y Tony Williams. Aunque esté mal grabado, incluye algunos de los mejores solos que hayan grabado Herbie y Wayne.
- *Miles in Berlin*, Columbia, 1964, con Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter y Tony Williams.
- *E.S.P*, Columbia, 1965, con Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter y Tony Williams.
- *At The Plugged Nickel, Volumes I & II,* 1965, con Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter y Tony Williams. *(Las grabaciones de Miles del Plugged Nickel fueron algunas de las mejores grabaciones en directo que se hayan hecho.)*
- *Miles Smiles*, Columbia, 1966, con Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter y Tony Williams.
- *Nefertiti,* Columbia, 1967, con Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter y Tony Williams.
- *Sorcerer,* Columbia, 1967, Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter y Tony Williams.
- *No Blues,* JMY, 1967, con Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter y Tony Williams.
- *Filles De Kilimanjaro*, Columbia 1968, con Wayne Shorter, Herbie Hancock, Chick Corea, Dave Holland, Ron Carter y Tony Williams.

Miles Davis y The Gil Evans Orchestra

- *Miles Ahead*, Columbia, 1957.
- *Porgy And Bess*, Columbia, 1958.
- *Sketches Of Spain,* Columbia, 1959-1960.

Eric Dolphy

- *Out To Lunch*, Blue Note, 1964, con Freddie Hubbard, Bobby Hutcherson, Richard Davis y Tony Williams.

Kenny Dorham

- *Jazz Contrasts*¸ Fantasy 1957, con Sonny Rollins, Hank Jones, Oscar Pettiford y Max Roach.
- *Quiet Kenny*, New Jazz, 1959, con Tommy Flanagan, Paul Chambers y Arthur Taylor.
- *Showboat*, Bainbridge, 1960, con Jimmy Heath, Kenny Drew, Jimmy Garrison y Arthur Taylor.
- *Whistle Stop*, Blue Note, 1961, con Hank Mobley, Kenny Drew, Paul Chambers y Philly Joe Jones.
- *Una Más*, Blue Note, 1963, con Joe Henderson, Herbie Hancock, Butch Warren y Tony Williams.

Kenny Drew

- *Introducing The Kenny Drew Trio*, Blue Note, 1953, con Curly Russell y Art Blakey. Escucha la versión acelerada de Kenny de "Be My Love" y "It Might As Well Be Spring".
- *Kenny Drew Trio*, Fantasy, 1956, con Paul Chambers y Philly Joe Jones. Escucha la versión de Kenny de "Caravan" de Juan Tizol.
- *The Riverside Collection*, Riverside, 1957, con Paul Chambers, Wilbur Ware y Philly Joe Jones. En esta grabación se incluyen cuatro cortes de trío de grabaciones de los años 50 ya agotadas desde hace mucho tiempo. La cara dos estrena cortes de cuarteto y quinteto con Donald Byrd, Hank Mobley, Wilbur Ware y G.T. Hogan.
- *Home Is Where The Soul Is*, Xanadu, 1978, con Leroy Vinnegar y Frank Butler. Escucha la manera de que Kenny toca el blues en su tema "Three And Four Blues" y su versión de una rapidez abrasadora de "It Could Happen To You".
- *Recollections*, Timeless, 1989, con Niels-Henning Ørtsed-Pederson y Alvin Queen.

Duke Ellington *(solamente las grabaciones de su orquesta pequeña)*

- *Great Times!* Riverside, 1950, con Billy Strayhorn, Oscar Pettiford, Joe Shulman, Lloyd Trotman y Jo Jones. Escucha los maravillosos solos de chelo de Oscar en "Perdido" y "Oscalypso".
- *Piano Reflections*, Capitol, 1953, con Wendell Marshall, Butch Ballard, Dave Black y Ralph Collier.
- *Money Jungle,* Blue Note, 1962, con Charles Mingus y Max Roach.

Duke Ellington y Ray Brown

- *This One's For Blanton*, Pablo, 1973.

Duke Ellington y John Coltrane

- *Duke Ellington and John Coltrane*, MCA/Impulse, 1962, con Jimmy Garrison, Aaron Bell, Sam Woodyard y Elvin Jones. Una de las grabaciones más deliciosas del mundo.

Booker Ervin

- *Back From The Gig*, Blue Note, 1968, con Woody Shaw, Kenny Barron, Jan Arnett y Billy Higgins.

Bill Evans

- *Everybody Digs Bill Evans*, Fantasy, 1958, con Sam Jones y Philly Joe Jones. Escucha el tema de Bill, "Peace Piece".
- *Spring Leaves*, Milestone, 1959, con Scott La Faro y Paul Motian.
- *Sunday At The Village Vanguard*, Riverside, 1961, con Scott La Faro y Paul Motian.
- *Waltz For Debby*, Fantasy, 1961, con Scott La Faro y Paul Motian.
- *Conversations With Myself*, Verve, 1963, solo.
- *Intuition*, Fantasy, 1974, con Eddie Gómez.

Bill Evans y Tony Bennett

- *Bill Evans and Tony Bennett*, Fantasy, 1975. Una de las mejores grabaciones vocales de los años 70.

Tommy Flanagan

- *Eclypso*, Enja, 1977, con George Mraz y Elvin Jones. Escucha la versión de Tommy del corte que da el título al disco.
- *The Super Jazz Trio*, RCA, 1978, con Reggie Workman y Joe Chambers.
- *Ballads & Blues*, Enja, 1978, con George Mraz y Connie Kay.
- *Tommy Flanagan Plays The Music Of Harold Arlen*, Inner City, 1980, con George Mraz y Connie Kay.

Hal Galper

- *Portrait*, Concord, 1989, con Ray Drummond y Billy Hart. Hal es un pianista casi tan ecléctico como Jaki Byard o Chick Corea. Escucha para oír las influencias de Bud Powell, Bill Evans, Red Garland (fíjate en lo que hace con la mano izquierda en "After You've Gone") y el sentido de Ahmad Jamal de la forma y el espacio.

Red Garland

- *A Garland Of Red*, Prestige, 1956, con Sam Jones y Arthur Taylor.
- *Groovy,* Prestige, 1956, con Sam Jones y Arthur Taylor.
- *Red Garland Piano,* Fantasy, 1957, con Paul Chambers y Arthur Taylor. Escucha la versión de Red de "Almost Like Being In Love".
- *Soul Junction*, Prestige, 1957, con John Coltrane, Paul Chambers y Arthur Taylor.
- *High Pressure*, Prestige, 1957, con John Coltrane, Donald Byrd, George Joyner y Arthur Taylor.
- *The P.C. Blues*, Prestige, 1957, con Paul Chambers, Arthur Taylor y Philly Joe Jones. Escucha la versión clásica de Red del tema de Ahmad Jamal, "Ahmad's Blues" y lo que hace la sección de ritmo—sobre todo el trabajo con las escobillas de Philly Joe—en "Tweedle Dee Dee".
- *Dig It,* Prestige, 1957, con John Coltrane, Donald Byrd, George Joyner, Paul Chambers y Arthur Taylor.
- *All Morning Long*, Fantasy, 1957, con John Coltrane, Donald Byrd, Paul chambers y Arthur Taylor.
- *All Kinds Of Weather,* Prestige, 1958, con Sam Jones y Arthur Taylor.
- *Red In Bluesville*, Prestige, 1959, con Sam Jones y Arthur Taylor.
- *Red Alone*, Moodsville, 1960, solo.

Errol Garner

- *Errol Garner*, Columbia, con Wyatt Ruther y JC. Heard. La mejor grabación del "Elf", con versiones estupendas de "Caravan", "Avalon" y "Will You Still Be Mine?"
- *Soliloquy*, Columbia, 1952 y 1957, solo.
- *Concert By The Sea,* Columbia, 1955, con Eddie Calhoun and Denzil Best. Escucha la versión de Errol de "It's All Right With Me" de Cole Porter.
- *That's My Kick*,Verve, 1967, con Wally Richardson, Art Ryerson, Herbert Lovelle, George Jenkins, Johnny Pacheco y Milt Hinton. A Errol siempre se le ha colocado al margen de la norma del jazz piano, como si no se relacionase con otros pianistas anteriores o posteriores, a excepción de Jaki Byard. No es así el caso. Escucha su versión de "It Ain't Necessarily So" y oirás de dónde viene Horace Silver. Y los últimos compases de la intro de Errol a "More" suenan a Bud Powell.

Kenny Garrett

- *Introducing Kenny Garrett*, Criss Cross, 1984, con Woody Shaw, Mulgew Miller, Nat Reeves y Tony Reedus.
- *Garrett 5*, Bellaphon, 1988, con Wallace Roney, Mulgrew Miller, Charnett Moffett, Tony Reedus y Rudy Bird.
- *African Exchange Student*, Atlantic, 1990, con Charnett Moffett, Ron Carter, Elvin Jones, Tony Reedus, Steve Thornton, Rudy Bird y Tito Ocasio. Escucha el sentimiento de Kenny en su tema "Lullaby Of Isfahan". Una de las mejores grabaciones de los años 90.

Stan Getz

- *Sweet Rain*, Verve, 1967, con Chick Corea, Ron Carter y Grady Tate.

Dizzy Gillespie

- *Groovin' High*, Savoy, 1945-1946, las primeras grabaciones de la banda de Dizzy, con demasiado personal para mencionar aquí, pero incluyendo a Kenny Dirham, Bird, Sonny Stitt, Dexter Gordon, James Moody, Al Haig, John Lewis, Milt Jackson, Ray Brown, Kenny Clarke y Shelly Manne.
- *In The Beginning*, Prestige, 1945-1950, con demasiado personal para mencionar aquí, pero incluyendo a Charlie Parker, Al Haig, Clyde Hart, Sonny Stitt, Milt Jackson Ray Brown y Kenny Clarke.
- *School Days*, Savoy, 1951-1952, con J.J. Johnson, John Coltrane, Bill Graham, Budd Johnson, Milt Jackson, Wynton Kelly, Kenny Burrell, Percy Heath, Bernie Griggs, Al Jones, Kansas Fields, Art Blakey, Joe Carroll, Freddy Strong y Melvin Moore.
- *Diz And Getz*, Verve, 1953, con Stan Getz, Oscar Peterson, Herb Ellis, Ray Brown y Max Roach.

Dizzy Gillespie, Sonny Stitt y Sonny Rollins

- *Sonny Side Up*¸Verve, 1957, con Ray Bryant, Tommy Bryant y Charlie Persip. Una de las mejores grabaciones de los años 50 o de cualquier década. Escucha el solo de Sonny en *stop-time* (o sea, tiempo parado) en "I Know That You Know" de Vincent Youmans y el decidido solo de Ray en blues de 12/8 en "After Hours" de Avery Parrish.

Benny Golson

- *The Modern Touch*, Riverside, 1957, con Kenny Dirham, J.J. Jonson, Wynton Kelly, Paul Chambers y Max Roach.
- *The Other Side Of Benny Golson*, Riverside, 1958, con Curtis Fuller, Barry Harris, Jymie Merritt y Philly Joe Jones.
- *Benny Golson Quartet*, LRC, 1990, con Mulgrew Miller, Rufus Reid y Tony Reedus.

Dexter Gordon

- *Daddy Plays The Horn,* Bethlehem, 1955, con Kenny Drew, Leroy Vinnegar y Lawrence Marable.
- *Dexter Calling*¸Blue Note 1961, con Kenny Drew, Paul Chambers y Philly Joe Jones.
- *Doin' Alright*, Blue Note, 1961, con Freddie Hubbard, Horace Parlan, George Tucker y Al Harewood.
- *A Swinging Affair*, Blue Note, 1961, con Sonny Clark, Butch Warren y Billy Higgins.
- *Go*, Blue Note, 1962, con Sonny Clark, Butch Warren y Billy Higgins.
- *Clubhouse*, Blue Note, 1965, con Freddie Hubbard, Barry Harris, Bob Cranshaw y Billy Higgins.
- *The Jumpin' Blues*, Prestige, 1970, con Wynton Kelly, Sam Jones y Roy Brooks.
- *Generation*, Prestige, 1972, con Freddie Hubbard, Cedar Walton, Buster Williams y Billy Higgins.

Benny Green

- *In This Direction*, Criss Cross¸1988, con Buster Williams y Lewis Nash. Escucha las versiones de Benny de "Trinkle Tinkle" de Monk y "The Fruit" de Bud Powell. Una de las mejores grabaciones de tríos de los años 80.
- *Lineage,* Blue Note, 1990, con Ray Drummond y Victor Lewis.

Grant Green

- *Gooden's Corner*, Blue Note, 1961, con Sonny Clark, Sam Jones y Louis Hayes.
- *Nigeria*, Blue Note, 1962, con Sonny Clark, Sam Jones y Art Blakey.
- *Oleo*, Blue Note, 1962, con Sonny Clark, Sam Jones y Louis Hayes.
- *Born To Be Blue*, Blue Note, 1962, con Ike Quebec, Sonny Clark, Sam Jones y Louis Hayes.
- *Idle Moments*, Blue Note, 1963, con Joe Henderson, Bobby Hutcherson, Duke Pearson, Bob Cranshaw y Al Harewood.
- *Talkin' About*, Blue Note, 1964, con Larry Young y Elvin Jones.
- *Street Of Dreams*, Blue Note, 1964, con Bobbyu Hutcherson, Larry Young y Elvin Jones.
- *Matador*, Blue Note, 1965, con McCoy Tyner, Bob Cranshaw y Elvin Jones.
- *I Want To Hold Your Hand*, Blue Note, 1965, con Hank Mobley, Larry Young y Elvin Jones.

Johnny Griffin

- *Johnny Griffin Sextet*, OJC, 1958, con Donald Byrd, Pepper Adams, Kenny Drew, Wilbur Ware y Philly Jones.

Steve Grossman

- *Way Out East*¸ Red Record, 1984, con Junie Booth y Joe Chambers.
- *Love Is The Thing*, Red Record, 1985, con Cedar Walton, David Williams y Billy Higgins.
- *Do It*¸Dreyfus, 1991, con Barry Harris, Reggie Johnson y Arthur Taylor.

Herbie Hancock

- *Takin' Off,* Blue Note, 1962, con Freddie Hubbard, Dexter Gordon, Butch Warren y Billy Higgins.
- *Inventions And Dimensions*, Blue Note, 1963, con Paul Chambers, Willie Bobo y Osvaldo Martínez. Excelente grabación del jazz latino de Herbie y una de las mejores grabaciones de piano de los años 60. Fue sacada de nuevo una vez bajo el título *Succotash*.
- *My Point Of View*, Blue Note, 1963, con Donald Byrd, Grachan Moncur, Hank Mobley, Grant Green, Chuck Israels y Tony Williams.
- *Empyrean Isles*, Blue Note, 1964, con Freddie Hubbard, Ron Carter y Tony Williams.
- *Maiden Voyage*, Blue Note*,* 1965, con Freddie Hubbard, George Coleman, Ron Carter y Tony Williams. Una de las mejores grabaciones de los años 60.
- *Speak Like A Child*, Blue Note, 1968, con Thad Jones, Jerry Dodgian, Peter Phillips, Ron Carter y Mickey Roker. Escucha la maravillosa versión para trío de "First Trip" de Ron. Una de las mejores grabaciones de Herbie.
- *The Prisoner*, Blue Note, 1969, con Joe Henderson, Johnny Coles, Garnett Brown, Buster Williams y Albert Heath. Este album contiene algunos de los temas mejor escritos de Herbie, entre ellos "I Have A Dream".
- *The Piano*, CBS Sony, 1978, solo. Escucha la versión oscura de "Green Dolphin Street" de Bronislau Kaper.

Roy Hargrove

- *Diamond In The Rough*, Novus, 1989, con Antonio Hart, Ralph Moore, Geoff Keezer, Charles Fambrough, Ralph Peterson, John Hicks, Scott Colley y Al Foster.

Tom Harrell

- *Moon Alley*, Criss Cross, 1985, con Kenny Garrett, Kenny Barron, Ray Drummond y Ralph Peterson.

Barry Harris

- *Breakin' It Up*, Argo, 1958, con William Austin y Frank Gant. Escucha la manera de que Barry toca el blues en su tema "Bluesy" y fíjate en la manera de manejar las escobillas de Frank Gant.
- *Barry Harris At The Jazz Workshop*, Riverside, 1960, con Sam Jones y Louis Hayes. Fíjate en la manera de sentir el tiempo Barry en "Is You Is Or Is You Ain't My Baby" de Louis Jordan. También escucha el tema de Barry, "Curtain Call".
- *Preminado*, Riverside, 1960, con Joe Benjamin y Elvin Jones.
- *Bull's Eye!*, Prestige, 1968, con Kenny Dorham, Charles McPherson, Pepper Adams, Barry Harris, Paul Chambers y Billy Higgins.
- *Magnificent!,* Prestige, 1969, con Ron Carter y Leroy Williams. Escucha la versión de Barry de "Ah-Leu-Cha" de Charlie Parker.
- *Barry Harris Plays Tadd Dameron*, Xanadu, 1975, con Gene Taylor y Leroy Williams.
- *Live In Concert*, Xanadu, 1976, con Sam Jones y Leroy Williams (Frank Butler toca en un corte).
- *Maybeck Recital Hall Series*, Concord, 1990 solo. Una de las mejores grabaciones de Barry. Escucha su versión de "All God's Chillun Got Rhythm".

Hampton Hawes

- *The Trio*, OJC, 1955, con Red Mitchell y Chuck Thompson.
- *For Real!*, OJC, 1958, con Harold Land, Scott La Faro y Frank Butler.

Roy Haynes

- *True Or False*, Free Lance, 1986, con Ralph Moore, Dave Kikoski y Ed Howard.

Eddie Henderson

- *Phantoms*, SteepleChase 1989, con Joe Locke, Kenny Barron, Wayne Dockery y Victory Lewis. Escucha el tema de Kenny Barron, "Phantoms".

Joe Henderson

- *Page One,* Blue Note, 1963, con Kenny Dorham, McCoy Tyner, Butch Warren y Pete La Roca. Una de las mejores grabaciones de los años 60, con las versiones originales de "Blue Bossa" y "Recordame".
- *In 'n Out,* Blue Note, 1964, con Kenny Dorham, McCoy Tyner, Richard Davis y Elvin Jones.
- *Inner Urge,* Blue Note, 1964, con McCoy Tyner, Ron Carter y Elvin Jones.
- *Mode For Joe*, Blue Note, 1966, con Lee Morgan, Curtis Fuller, Bobby Hutcherson, Cedar Walton, Ron Carter y Joe Chambers.
- *The Kicker*, Milestone, 1967, con Mike Lawrence, Grachan Moncur, Kenny Barron, Ron Carter y Louis Hayes.
- *Four!,* Verve, con Wynton Kelly, Paul Chambers y Jimmy Cobb. El *vamp* que toca Wynton al principio de "On The Trail" de Ferde Grofé proviene de la "Pavanne", el segundo movimiento de "2nd American Symphonette" de Morton Gould, la misma pieza de la que proviene el tema de Coltrane, "Impressions".
- *Power To The People*, Milestone, 1969, con Mike Lawrence, Herbie Hancock, Ron Carter y Jack De Johnette.
- *Mirror, Mirror*, 1980, con Chick Corea, Ron Carter, Billy Higgins.
- *Lush Life,* Verve, 1992, con Wynton Marsalis, Stephen Scott, Christian McBride y Gregory Hutchinson.

Ernie Henry

- *Seven Standards And A Blues*, OJC, 1957, con Wynton Kelly, Wilbur Ware y Philly Joe Jones.

Vincent Herring

- *American Experience*, Musicmasters, 1986 y 1989, con Dave Douglas, Tex Allen, James Genus, Bruce Barth, John Hicks, Marc Johnson, Clifford Adams, Marcus McLauren Rodney Jones y Monty Croft.

John Hicks

- *John Hicks*, Theresa, 1982, con Bobby Hutcherson y Walter Booker. Escucha el tema de John, "Steadfast".
- *Power Trio*, Novus, 1990, con Cecil McBee y Elvin Jones.

Andrew Hill

- *Black Fire*, Blue Note, 1963, con Joe Henderson, Richard Davis y Roy Haynes.
- *Point Of Departure*, Blue Note, 1964, con Kenny Dorham, Eric Dolphy, Joe Henderson, Richard Davis y Tony Williams.

Freddie Hubbard

- *Open Sesame*, Blue Note, 1960, con Tina Brooks, McCoy Tyner, Sam Jones y Clifford Jarvis.
- *Hub Cap,* Blue Note, 1961, con Jimmy Heath, Julian Priester, Cedar Walton, Larry Ridley y Philly Joe Jones. Hay muchos temas fenomenales en esta grabación, incluyendo "Cry Me Not" de Randy Weston, "Luana" de Freddie y "Plexus" de Cedar.
- *Ready For Freddie*, Blue Note, 1961, con Hank Mobley, McCoy Tyner, Paul Chambers y Philly Joe Jones.
- *Goin' Up*, Blue Note, 1961, con Hank Mobley, McCoy Tyner, Paul Chambers y Philly Joe Jones.
- *Here To Stay*, Blue Note, 1962, con James Spaulding, Herbie Hancock, Reggie Workman y Clifford Jarvis.
- *Hub-Tones*, Blue Note, 1962, con James Spaulding, Herbie Hancock, Reggie Workman y Clifford Jarvis.
- *The Artistry Of Freddie Hubbard*, Impulse, 1963, con Curtis Fuller, John Gilmore, Tommy Flanagan, Art Davis y Louis Hayes. Una de las mejores grabaciones de Freddie, con temas estupendos como "Bob's Place", "Happy Times" y el arreglo de Freddie de "Summertime" de George Gershwin.
- *Blue Spirits*, Blue Note¸1965, con James Spaulding, Joe Henderson, McCoy Tyner, Kiane Ziwadi, Harold Mabern, Jr., Larry Ridley, Clifford Harvis y Big Black.
- *Red Clay*, CTI, 1970, con Joe Henderson, Herbie Hancock, Ron Carter y Lenny White.

Freddie Hubbard y Woody Shaw

- *The Eternal Triangle*, Blue Note, 1987, con Kenny Garrett, Mulgrew Miller, Ray Drummond y Carl Allen.

Bobby Hutcherson

- *Spiral*, Blue Note, 1965, con Harold Land, Stanley Cowell, Reggie Johnson y Joe Chambers. Una de las mejores grabaciones de los años 60.
- *Stick-Up!*, Blue Note, 1966, con Joe Henderson, McCoy Tyner, Herbie Lewis y Billy Higgins. Escucha el solo de Joe en "Verse" de Bobby, uno de sus mejores solos, en una de las mejores grabaciones de los años 60.

Bobby Hutcherson *(continuación)*

- *Happenings*, Blue Note, 1966, con Herbie Hancock , Bob Cranshaw y Joe Chambers.
- *Oblique,* Blue Note, 1967, con Herbie Hancock, Albert Stinson y Joe Chambers. Una de las mejores grabaciones de Bobby.
- *Total Eclipse*, Blue Note, 1968, con Harold Land, Chick Corea, Reggie Johnson y Joe Chambers.
- *Solo/Quartet*, Fantasy, 1981, con McCoy Tyner, Herbie Lewis y Billy Higgins. Una de las mejores grabaciones de los años 80.
- *Four Seasons*, Timeless, 1983, con George Cables, Herbie Lewis y Philly Joe Jones.
- *Color Schemes*, Landmark, 1985, con Mulgrew Miller, John Heard, Billy Higgins y Airto Moreira.
- *In The Vanguard*, Landmark, 1985, con Kenny Barron, Buster Williams y Al Foster. Una de las mejores grabaciones de los años 80.

Abdullah Ibrahim

- *African Dawn,* Enja, 1982, solo. Escucha la versión de Abdullah de "A Flower Is A Lovesome Thing" de Billy Strayhorn.

Milt Jackson

- *The Jazz Skyline*, Savoy, 1956, con Lucky Thompson, Hank Jones, Wendell Marshall y Kenny Clarke.
- *Bags Meets Wes*, OJC. 1961, con Wes Montgomery, Wynton Kelly, Sam Jones y Philly Joe Jones.

Ahmad Jamal

- *Ahmad Jamal At The Pershing, Volumes I & II,* MCA-Chess, 1958, con Israel Crosby y Vernell Fournier. Escucha el sentido de impulso hacia adelante de la mano izquierda de Ahmad al hacer acompañamiento a través de toda esta grabación.
- *Heat Wave*, Cadet, 1966, con Jamil Nasser y Frank Gant. Escucha la maravillosa versión de Ahmad de "The Boy Next Door" de Ralph Blane.

Keith Jarrett

- *Standards, Volumen I & II*, ECM, 1983 y 1985, con Gary Peacock y Jack DeJohnette. Escucha la melodiosa versión de Keith de "All The Things You Are".

J.J. Johnson

- *The Eminent Jay Jay Johnson, Volumes I & II,* Blue Note, 1953 y 1955, con Clifford Brown, Hank Mobley, Jimmy Heath, Wynton Kelly, John Lewis, Horace Silver, Paul Chambers, Percy Heath, Charles Mingus, Kenny Clarke y Sabu Martínez.

Elvin Jones

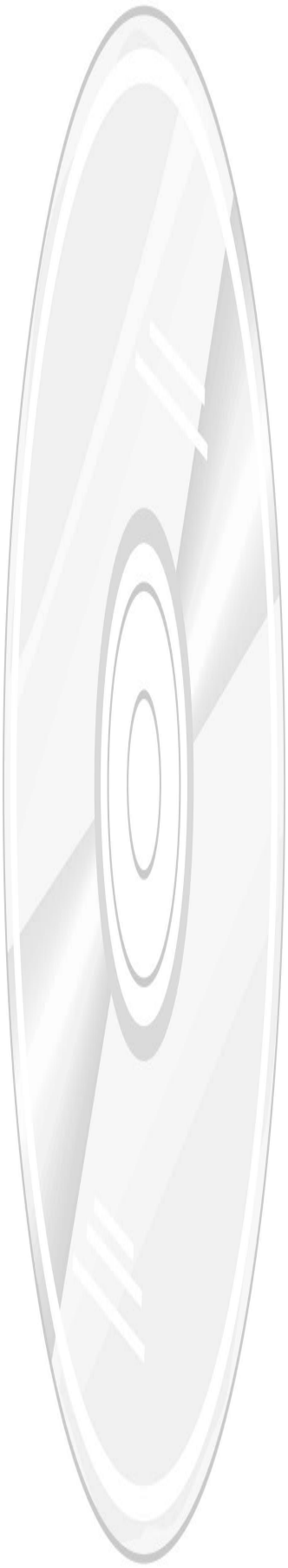
- *Earth Jones*, Palo Alto Jazz, 1982, con Terumasa Hino, Dave Liebman, Kenny Kirkland y George Mraz.

Hank Jones

- *Love For Sale*, Inner City, 1976, con Buster Williams y Tony Williams.
- *Tiptoe Tapdance*, Galaxy, 1978, solo. Escucha la versión de Hank de "Emily" de Johnny Mandel.
- *The Oracle*, Emarcy, 1989, con Dave Holland y Billy Higgins.

Sam Jones

- *The Bassist!,* Discovery, 1979, con Kenny Barron y Keith Copeland.



Clifford Jordan

- *Spellbound,* riverside, 1960, con Cedar Walton, Spanky DeBrest y Albert Heath. Escucha la versión de Clifford de "Au Privave" de Bird.
- *Highest Mountain*, Muse, 1975, con Cedar Walton, Sam Jones y Billy Higgins.
- *Firm Roots*, Muse, 1975, con Cedar Walton, Sam Jones y Billy Higgins.

Wynton Kelly

- *Someday My Prince Will Come*, Vee-Jay, con Lee Morgan, Wayne Shorter, Paul Chambers y Philly Joe Jones. Escucha el arreglo de Wynton de "Come Rain Or Come Shine", su acompañamiento de Wayne en "Wrinkles" y su manera de tocar el blues en "Sassy".
- *Wynton Kelly*, Riverside, 1958, con Kenny Burrell, Paul Chambers y Philly Joe Jones.
- *Kelly At Midnight*, Vee-Jay, 1960, con Paul Chambers y Philly Joe Jones.
- *Blues On Purpose*, Xanadu, 1965, con Paul Chambers y Jimmy Cobb. La mejor grabación de trío de Wynton.
- *Wynton Kelly*, Epitaph, 1968, con Lee Morgan, Wayne Shorter, Paul Chambers y Philly Joe Jones.

Wynton Kelly y George Coleman *(ver también George Coleman y Tete Montoliu)*

- *Wynton Kelly And George Coleman In Concert*, Affinity, 1968, con Ron McClure y Jimmy Cobb. Una de las mejores grabaciones en directo de los años 60.

Wynton Kelly y Wes Montgomery *(ver también Wes Montgomery)*

- *Smokin' At The Half Note*, Verve, 1965, con Paul Chambers y Jimmy Cobb.

Rahsaan Roland Kirk

- *Rip, Rig And Panic*, Emarcy, 1965, 1967, con Lonnie Liston Smith, Jaki Byard, Ronnie Boykins, Richard Davis, Elvin Jones y Grady Tate.
- *The Inflated Tear*, Atlantic, 1968, con Ron Burton, Steve Novosel y Jimmy Hopps.

Steve Lacy

- *Soprano Sax*, Fantasy, 1957, con Wynton Kelly, Buell Neidlinger y Dennis Charles.
- *Evidence*, New Jazz, 1961, con Don Cherry, Carl Brown y Billy Higgins.

Yusef Lateef

- *Into Something,* Prestige, 1961, con Barry Harris, Herman Wright y Elvin Jones.
- *Eastern Sounds*, OJC, 1961, con Barry Harris, Ernie Farrow y Lex Humphries.

Dave Liebman *(ver también Quest)*

- *First Visit*, West Wind, 1973, con Richie Beirach, Dave Holland y Jack DeJohnette.
- *Doin' It Again*, Timeless, 1980, con Terumasa Hino, John Scofield, Ron McClure y Adam Nussbaum.
- *Double Edge*, Storyville, 1985, con Richie Beirach.
- *Setting The Standard*, Red Records, 1992, con Mulgrew Miller, Rufus Reid y Victor Lewis.

Kirk Lightsey

- *Lightsey I*, Sunnyside, 1982, solo. Escucha la versión de Kirk de "Trinkle, Tinkle" de Monk.

Booker Little

- *Booker Little*, Time, 1960, con Tommy Flanagan, Wynton Kelly, Scout LaFaro y Roy Haynes.

Joe Lovano

- *Tones, Shapes, And Colors*, Soul Note, 1985, con Kenny Werner, Dennis Irwin y Mel Lewis.
- *Sounds Of Joy*, Enja, 1991, con Anthony Cox y Ed Blackwell.

Junior Mance

- *The Soulful Piano Of Junior Mance*, Jazzland, 1960, con Ben Tucker y Bobby Thomas.

Branford Marsalis

- *Renaissance*, Columbia, 1986, con Kenny Kirkland, Herbie Hancock, Bob Hurst, Buster Williams y Tony Williams.

Eddie Marshall

- *Dance Of The Sun*, Timeless, 1977, con Bobby Hutcherson, Manny Boyd, George Cables y James Leary.

Jackie McLean

- *McLean's Scene*, Prestige, 1957, con Bill Hardman, Red Garland, Mal Waldron, Paul Chambers, Arthur Phipps y Arthur Taylor. Una de las mejores grabaciones de Bill Hardman. Escucha la manera de que Jackie y Bill tocan el blues en el corte que da el título a la grabación.
- *Bluesnik*, Blue Note, 1961, con Freddie Hubbard, Kenny Drew, Doug Watkins y Pete La Roca. Una de las mejores grabaciones de los años 60.
- *A Fickle Sonance*, Blue Note, 1961, con Tommy Turrentine, Sonny Clark, Butch Warren y Billy Higgins.
- *Hipnosis*, Blue Note, 1962 y 1967, con Kenny Dorham, Grachan Moncur, Lamont Johnson, Sonny Clark, Butch Warren, Scotty Holt y Billy Higgins.
- *Let Freedom Ring*, Blue Note, 1963, con Walter Davis Jr., Herbie Lewis y Billy Higgins.
- *Right Now,* Blue Note, 1965, con Larry Willis, Bob Cranshaw y Clifford Jarvis. Una de las mejores grabaciones de Larry Willis y Clifford Jarvis.
- *Consequences*, Blue Note, 1965, con Lee Morgan, Harold Mabern, Herbie Lewis y Billy Higgins.
- *Jacknife*, Blue Note, 1965-1966, con Lee Morgan, Charles Tolliver, Larry Willis, Larry Ridley, Don Moore y Jack DeJohnette.

Mulgrew Miller

- *Keys To The City*, Landmark, 1985, con Ira Coleman y Marvin "Smitty" Smith. Una de las mejores grabaciones de tríos de los años 80.
- *Work!,* Landmark, 1986, con Charnett Moffett y Terri Lyne Carrington.
- *Wingspan*, Landmark, 1987, con Kenny Garrett, Steve Nelson, Charnett Moffett, Tony Reedus y Rudy Bird. Escucha el estupendo solo de Mulgrew en el corte que da el título a la grabación. Una de las mejores grabaciones de los años 80.
- *The Countdown*, Landmark, 1988, con Joe Henderson, Ron Carter y Tony Williams.
- *From Day To Day*, Landmark, 1990, con Robert Hurst y Kenny Washington. Escucha la hermosa intro de Mulgrew a "What A Difference A Day Made". Una de las mejores grabaciones de tríos de los años 90.
- *Hand In Hand*, Landmark, 1992, con Eddie Henderson, Kenny Garrett, Joe Henderson, Steve Nelson, Christian McBride y Lewis Nash.

Charles Mingus

- *Pithecanthropus Erectus*, Atlantic, 1956, con Jackie McLean, J.R. Montrose, Mal Waldron y Willie Jones.
- *The Clown*, Atlantic, 1957, con Jimmy Knepper, Shafi Hadi, Wade Legge, Dannie Richmond y Jean Shepherd.
- *Tijuana Moods*, Bluebird, 1957, con Clarence Shaw, Jimmy Knepper, Shafi Hadi, Bill Triglia, Dannie Richmond, Frankie Dunlop e Ysabel Morel.
- *New York Sketchbook*, Charly, 1957, con Clarence Shaw, Jimmy Knepper, Shafi Hadi, Bill Evans y Dannie Richmond.
- *Mingus Ah Um*, Columbia, 1959, con John Handy, Booker Ervin Shafi Hadi, Willie Dennis, Jimmy Knepper, Horace Parlan y Dannie Richmond. Una de las mejores grabaciones de los años 50.
- *Mingus In Wonderland*, Blue Note, 1959, con John Handy, Booker Ervin, Richard Wyands y Dannie Richmond.
- *The Black Saint And The Sinner Lady*, MCA, 1963, con Rolf Ericson, Richard Williams, Quentin Jackson, Don Butterfield, Jerome Richardson, Booker Ervin, Dick Hafer, Charlie Mariano, Jaki Byard y Dannie Richmond.

Blue Mitchell

Blue fue uno de los trompetistas más líricos de todos y su dulce sonido le reflejó como era—una de las personas más buenas del mundo.

- *Out Of The Blue,* Riverside, 1958, con Wynton Kelly, Sam Jones, Paul Chambers y Art Blakey.
- *Blue's Moods*, Fantasy, 1960, con Wynton Kelly, Sam Jones y Roy Brooks.
- *The Thing To Do*, Blue Note, 1964, con Junior Cook, Chick Corea, Gene Taylor y Al Foster. Una de las primeras y mejores grabaciones hechas por Chick. Escucha la gama sumamente ecléctica de las influencias (McCoy, Horace, Bud, etc.) aparentes en su solo en el tema de Joe Henderson, "Step Lightly". La grabación incluye las primeras grabaciones de tres temas estupendos: "Step Lightly", "Funji Mama" de Blue y "Chick's Tune" de Chick (basado en los cambios de "You Stepped Out Of A Dream").

Hank Mobley

- *Messages*, Prestige, 1956, con Donald Byrd, Kenny Dorham, Jackie McLean, Barry Harris, Walter, Bishop, Doug Watkins y Arthur Taylor.
- *Peckin' Time*, Blue Note, 1958, con Lee Morgan, Wynton Kelly, Paul Chambers y Charlie Persip.
- *Roll Call,* Blue Note, 1960, con Freddie Hubbard, Wynton Kelly, Paul Chambers y Art Blakey.
- *Soul Station,* Blue Note, 1960, con Wynton Kelly, Paul Chambers y Art Blakey. Escucha el tema de Hank, "This I Dig Of You". Una de las mejores grabaciones de los años 60.
- *Workout*, Blue Note, 1960, con Wynton Kelly, Paul Chambers y Philly Joe Jones. Una de las mejores grabaciones de los años 60.
- *Another Workout*, Blue Note, 1961, con Wynton Kelly, Paul Chambers y Philly Joe Jones.
- *No Room For Squares*, Blue Note, 1963, con Lee Morgan, Andrew Hill, John Ore y Philly Joe Jones.
- *The Turnaround*, Blue Note, 1965, con Freddie Hubbard, Barry Harris, Paul Chambers y Billy Higgins.
- *Straight No Filter*, Blue Note, 1966, con Donald Byrd, Herbie Hancock, McCoy Tyner, Butch Warren y Philly Joe Jones. Escucha el solo de McCoy en el tema de Hank "Chain Reaction", uno de los mejores de McCoy.

The Modern Jazz Quartet *(ver también Sonny Rollins and The Modern Jazz Quartet)*

- *Django*, Prestige, 1955, con Milt Jackson, John Lewis, Percy Heath y Kenny Clarke.
- *European Concert*, Atlantic, 1960, con Milt Jackson, John Lewis, Percy Heath y Connie Kay.

Thelonious Monk

- *Genius Of Modern Music, Volume I*, Blue Note, 1947-1952, con un personal demasiado numeroso para mencionar aquí.
- *Thelonious Monk Plays Duke Ellington*, Riverside, 1955, con Oscar Pettiford y Kenny Clarke.
- *The Unique Thelonious Monk*, Riverside, 1956, con Oscar Pettiford y Art Blakey.
- *Brilliant Corners*, Riverside, 1956, con Sonny Rollins, Clark Terry, Ernie Henry, Oscar Pettiford, Paul Chambers y Max Roach.
- *Thelonious In Action*, Fantasy, 1958, con Johnny Griffin, Ahmed Abdul-Malik y Roy Haynes.
- *Monk's Dream*, Columbia, 1962, con Charlie Rouse, John Ore y Frankie Dunlop.
- *Criss Cross*, Columbia, 1963, Charlie Rouse, John Ore y Frankie Dunlop.
- *Tokyo Concerts*, Columbia, 1963, con Charlie Rouse, Butch Warren y Frankie Dunlop. Monk y Charlie se muestran lo más excéntricos hasta la fecha. Escucha el solo de Monk en "I'm Gettin' Sentimental Over You".
- *It's Monk's Time*, Columbia, 1964, con Charlie Rouse, Butch Warren y Ben Riley.
- *Solo Monk*, Columbia, 1965. Escucha las versiones de Monk al estilo *stride* de "Dina" y "I'm Confessin'". Una de las mejores grabaciones de piano solo de los años 60.
- *The London Collection, Volumen I & II*, Black Lion, 1971, solo. Monk toca piano solo al estilo *stride* en una de sus últimas grabaciones.

Thelonious Monk y John Coltrane *ver también John Coltrane)*

- *Thelonious Monk And John Coltrane*, Fantasy, 1957, con Wilbur Ware, Shadow Wilson y Art Blakey. Una de las mejores grabaciones de los años 50.
- *Thelonious Monk And John Coltrane*, *Live At The Five Spot,* Blue Note, 1957, con Ahmed Abdul-Malik y Roy Haynes. Grabada con una grabadora casera por la esposa de 'Trane, esta es la mejor de las dos grabaciones de Monk con Coltrane.

Wes Montgomery *(ver también Wynton Kelly and Wes Montgomery)*

- *The Incredible Jazz Guitar Of Wes Montgomery*, Riverside, 1960, con Tommy Flanagan, Percy Heath, Ron Carter, Albert Heath, Lex Humphries y Ray Barretto.
- *So Much Guitar!*, Riverside, 1961, con Hank Jones, Percy Heath y Albert Heath.
- *Full House*, Riverside, 1962, con Johnny Griffin, Wynton Kelly, Paul Chambers y Jimmy Cobb.

Tete Montoliu *(ver también George Coleman and Tete Montoliu)*

- *Yellow Dolphin Street*, Tímeless, 1977, solo. Escucha el tema "Napoleón" de Tete y su estilo "caminante" de tocar la línea del bajo en el tema titular.

Ralph Moore

- *Images*, Landmark, 1988, con Terence Blanchard, Benny Green, Peter Washington y Kenny Washington. Una de las mejores grabaciones de los años 80.
- *Rejuvenate!,* Criss Cross, 1988, con Steve Turre, Mulgrew Miller, Peter Washington y Marvin "Smitty" Smith. Escucha el tema de Mulgrew, "Exact Change" y su solo en "It Might As Well Be Spring". Una de las mejores grabaciones de los años 80.

Ralph Moore (*continuación)*

- *Furthermore*, Landmark, 1990, con Roy Hargrove, Benny Green, Peter Washington, Kenny Washington y Victor Lewis.

Lee Morgan

- *The Sidewinder*, Blue Note, 1963, con Joe Henderson, Barry Harris, Bob Cranshaw y Billy Higgins. Esta grabación contiene unos de los mejores temas de Lee y los mejores solos de Joe.
- *Search For The New Land*, Blue Note, 1964, con Wayne Shorter, Grant Green, Herbie Hancock, Reggie Workman y Billy Higgins.
- *Tom Cat*, Blue Note, 1964, con Jackie McLean, Curtis Fuller, McCoy Tyner, Bob Cranshaw y Art Blakey.
- *Cornbread,* Blue Note, 1965, con Jackie McLean, Hank Mobley, Larry Ridley y Billy Higgins. Escucha la manera tan bella de que Herbie toca el tema de Lee, "Ceora".
- *Delightfulee*, Blue Note, 1966, con Joe Henderson, McCoy Tyner, Bob Cranshaw, Billy Higgins y Philly Joe Jones. Escucha el solo de Joe en el tema de Lee, "Ca-lee-so" y el solo de Wayne en "Yesterday" de Paul McCartney. Una de las mejores grabaciones de Lee.

Lewis Nash

- *Rhythm Is My Business*, Evidence, 1989, con Steve Nelson, Mulgrew Miller, Peter Washington, Ron Carter, Steve Kroon y Teresa Nash.

Fats Navarro

- *Memorial*, Savoy, 1946-1947, con Kenny Dorham, Ernie Henry, Sonny Stitt, Morris Lane, Eddie De Verteuil, Bud Powelll, Al Hall, Curley Russell, Kenny Clarke y los arreglos de Gil Fuller.

Steve Nelson

- *Communications*, Criss Cross, 1987, con Mulgrew Miller, Ray Drummond y Tony Reedus. Escucha el solo polirítmico de Mulgrew en el tema de Steve, "Aten Hymn".

Phineas Newborn, Jr.

- *The Piano Artistry Of Phineas Newborn, Jr.,* Atlantic, 1956, con Oscar Pettiford y Kenny Clarke. Escucha la versión de Phineas del tema de Bud Powell, "Celia".
- *We Three*, New Jazz, 1958, con Paul Chambers y Roy Haynes. Escucha la clásica versión de Phineas de "After Hours" de Avery Parrish.
- *A World Of Piano*, Fantasy, 1961, con Paul Chambers y Philly Joe Jones.
- *The Great Jazz Piano Of Phineas Newborn, Jr.,* Contemporary, 1962, con Leroy Vinnegar, Milt Turner, Sam Jones y Louis Hayes. Escucha las interpretaciones de Phineas de "Celia" de Bud Powell y "Domingo" de Benny Golson.
- *The Newborn Touch*, Contemporary, 1964, con Leroy Vinnegar y Hank Butler.
- *Harlem Blues*, Contemporary, 1969, con Ray Brown y Elvin Jones. Mi grabación favorita de Phineas Newborn. Escucha lo que hace Elvin con las escobillas por todo este maravilloso disco.
- *Back Home*, Contemporary, 1976, con Ray Brown y Elvin Jones. Escucha las raíces de Errol Garner de Pineas mientras toca "No Moon At All".

Eddie Palmieri y Cal Tjader

- *El Sonido Nuevo*, Verve, 1966. Los ocho primeros cortes de este CD provienen de la grabación de 1966 que cambió el destino del jazz latino. Escucha los montunos y los solos de Eddie en "Picadillo", "Unidos", "Ritmo Uni" y el corte titular.

Charlie Parker

Se puede escuchar casi cualquier cosa de Bird. Como no puedo poner aquí todas sus grabaciones, aquí tienes una lista selecta, dando énfasis en las colecciones de varios volúmenes de CDs.

- *The Immortal Charlie Parker*, Savoy, 1944-1948, con Miles Davis, Dizzy Gillespie, Clyde Hart, John Lewis, Bud Powell, Tiny Grimes, Nelson Boyd, Jimmy Butts, Tommy Potter, Curley Russell, Max Roach y Harold West.
- *The Charlie Parker Story*, Savoy, 1945, con Miles Davis, Dizzy Gillespie, Bud Powell y Max Roach.
- *The Complete Dial Sessions*, Spotlite, 1946-1947. El personal es demasiado numeroso para mencionar aquí, pero incluye a Miles Davis, Dizzy Gillespie, Lucky Thompson, Wardell Gray, Dodo Marmarosa, Duke Jordan, Teddy Wilson, Errol Garner, Barney Kessel, Ray Brown y Max Roach.
- *The Complete Charlie Parker On Verve*, Verve, 1946-1954. El personal es demasiado numeroso para mencionar aquí, pero incluye a Kenny Dirham, Dizzy Gillespie, Coleman Hawkins, Ben Webster, Lester Young, Walter Bishop Jr., Al Haig, Hank Jones, John Lewis, Thelonious Monk, Oscar Peterson, Ray Brown, Percy Heath, Charles Mingus, Tommy Potter, Curly Russell, Kenny Clarke, Max Roach, Roy Haynes, Buddy Rich, Arthur Taylor y Chano Pozo.
- *The Complete Dean Benedetti Recordings*, Mosaic, 1947-1948, con Howard McGhee, Miles Davis, Thelonious Monk, Hampton Hawes, Max Roach y otros. Se grabó en una primitiva grabadora de alambre y estuvo perdido durante más de 40 años, algo así como los Rollos del Mar Muerto del jazz.
- *Bird And Fats*, Cool & Blue, 1950, con Fats Navarro, Walter Bishop, Jr., Bud Powell, Curley Russell, Tommy Potter, Roy Haynes y Art Blakey.
- *Jazz At Massey Hall*, Prestige, 1953, con Dizzy Gillespie, Bud Powell, Charles Mingus y Max Roach.

Horace Parlan

- *No Blues*, Inner City, 1975, con Niels-Henning Ørsted-Pedersen y Tony Inzalaco. Escucha la versión de Horace de "Hi-Fly" de Randy Weston.
- *Blue Parlan*, Steeplechase, 1978, con Wilbur Little y Dannie Richmond.

Duke Pearson

- *Sweet Honey Bee*, Blue Note, 1966, con Freddie Hubbard, Joe Henderson, James Spaulding, Ron Carter y Mickey Roker. Unos temas maravillosos de Duke y una de las mejores grabaciones de Joe.

Oscar Peterson

- *The Trio*, Verve, 1961, con Ray Brown y Ed Thigpen.
- *Night Train*, Verve, 1962, con Ray Brown y Ed Thigpen.

Enrico Pieranunzi

- *No Man's Land*, Soul Note, 1989, con Marc Johnson y Steve Houghton. Escucha la manera de que Enrico toca "My Funny Valentine".

Bud Powell

- *The Complete Blue Note And Roost Recordings Of Bud Powell,* Blue Note, 1947-1963. Si no puedes darte el lujo de comprarte el set completo de cuatro CDs, cómprate *The Amazing Bud Powell*, Blue Note, una de las mejores grabaciones de jazz piano que se haya hecho jamás.

Bud Powell *(continuación)*

- *The Genius of Bud Powell*, Verve, 1949-1956. Si no puedes darte el lujo de comprarte el set completo de cinco CDs, cómprate *The Genius of Bud Powell, Volumes I & II*, Verve, una de las mejores grabaciones de jazz piano que se haya hecho jamás.
- *Birdland '53*, Fresh Sound, 1953, con Charles Mingus y Roy Haynes. Sacado originalmente como *Inner Fires*.

Ike Quebec

- *Blue And Sentimental*, Blue Note, 1961, con Grant Green, Paul Chambers y Philly Joe Jones.

Quest *(ver también Dave Liebman)*

- *Quest II*, Storyville, 1986, con Richie Beirach, Ron McClure y Billy Hart.
- *New York Nights*, Pan, 1988, con Dave Liebman, Richie Beirach, Ron McClure y Billy Hart.

Sonny Red

- *Out Of The Blue*, Blue Note, 1959-1960, con Wynton Kelly, Paul Chambers, Roy Brooks y Jimmy Cobb.

Sam Rivers

- *Fuchsia Swing Song*, Blue Note, 1965, con Jaki Byard, Ron Carter y Tony Williams.

Max Roach *(ver también Clifford Brown y Max Roach)*

- *Jazz in 3/4 Time*, Emarcy, 1956-1957, con Sonny Rollins, Kenny Dorham, Billy Wallace y George Morrow.
- *Max Roach + 4*, Emarcy, 1956-1957, con Sonny Rollins, Kenny Dorham, Billy Wallace y George Morrow.

Sonny Rollins *(ver también Dizzy Gillespie, Sonny Stitt y Sonny Rollins)*

- *Sonny Rollins Quartet*, Prestige, 1951, con Kenny Drew, Percy Heath y Art Blakey.
- *Sonny Rollins Quartet*, Prestige, 1954, con Kenny Dorham, Elmo Hope, Percy Heath y Art Blakey.
- *Work Time,* Prestige, 1955, con Ray Bryant, George Morrow y Max Roach.
- *Tour De Force*, Prestige, 1956, con Kenny Drew, George Morrow, Earl Coleman y Max Roach. Lo mejor de Sonny. Este album incluye dos de los temas más rápidos que se hayan grabado: "B. Quick" (basado en los cambios de "Cherokee") y "B. Swift" (basado en los cambios de "Lover").
- *Sonny Rollins Plus Four*, Prestige, 1956, con Clifford Brown, Richie Powell, George Morrow y Max Roach.
- *Tenor Madness*, Prestige, 1956, con John Coltrane, Red Garland, Paul Chambers y Philly Joe Jones. Coltrane toca solamente en el corte titular.
- *Volume One*, Blue Note, 1956, con Donald Byrd, Wynton Kelly, Gene Ramey y Max Roach. Una de las mejores grabaciones de Sonny. Escucha los intercambios entre Sonny y Max en "Sonnysphere".
- *Saxophone Colossus*, Prestige, 1956, con Tommy Flanagan, Doug Watkins y Max Roach.
- *Way Out West*, Fantasy, 1957, con Ray Brown y Shelly Manne.
- *A Night At The Village Vanguard Vol. I & II*, Blue Note, 1957, con Wilbur Ware y Elvin Jones. Una de las mejores grabaciones de los años 50.
- *Newk's Time*, Blue Note, 1958, with Wynton Kelly, Doug Watkins y Philly Joe Jones.

Sonny Rollins *(continuación)*

- *In Sweden*, Bird Notes, 1959, con Henry Grimes y Pete La Roca.
- *The Bridge*, Bluebird, 1962, con Jim Hall, Bob Cranshaw y Ben Riley.

Sonny Rollins y Coleman Hawkins

- *Sonny Meets Hawk*, RCA, 1963, con Paul Bley, Bob Cranshaw, Henry Grimes y Roy McCurdy.

Sonny Rollins y The Modern Jazz Quartet *(ver también The Modern Jazz Quartet)*

- *Sonny Rollins With The Modern Jazz Quartet*, Prestige, 1953, con John Lewis, Milt Jackson, Percy Heath y Kenny Clarke.

Wallace Roney

- *Verses*, Muse, 1987, con Gary Thomas, Mulgrew Miller, Charnett Moffett y Tony Williams. Una de las mejores grabaciones de los años 80.
- *Intuition*, Muse, 1988, con Kenny Garrett, Gary Thomas, Mulgrew Miller, Ron Carter y Cindy Blackman.
- *The Standard Bearer*, Muse, 1989, con Gary Thomas, Mulgrew Miller, Charnett Moffett y Cindy Blackman.
- *Obsession*, Muse, 1990, con Gary Thomas, Donald Brown, Christian McBride y Cindy Blackman.
- *A Breath of Seth Air*, , Muse, 1991, con Antoine Roney, Jacky Terasson, Peter Washington y Eric Allen. Wallace toca una nota hacia el final de "People" de Jule Styne que te hace creer que Miles no ha muerto.

John Scofield

- *Time On My Hands*, Blue Note, 1989, with Joe Lovano, Charlie Haden y Jack DeJohnette.

Woody Shaw

- *Cassandrite*, Muse, 1965, 1971, con Joe Henderson, Larry Young (al piano), Herbie Hancock, Ron Carter, Joe Chambers, Paul Chambers, Garnett Brown, Harold Vick, George Cables y Cecil McBee.
- *Little Red's Fantasy*, Muse, 1976, con Frank Strozier, Ronnie Matthews, Stafford James y Eddie Moore. Una de las mejores grabaciones de los años 70.
- *Stepping Stones*, Columbia, 1978, con Carter Jefferson, Onaje Allan Gumbs, Clint Houston y Victor Lewis. Una de las mejores grabaciones de los años 70.
- *United*, Columbia, 1981, con Gary Bartz, Steve Turre, Mulgrew Miller, Stafford James y Tony Reedus. Escucha el solo de Gary Bartz en "Blues For Wood". Una de las mejores grabaciones de los años 80.
- *Master Of The Art*, Elektra Musician, 1982, con Bobby Hutcherson, Steve Turre, Mulgrew Miller, Stafford James y Tony Reedus.
- *Lotus Flower*, Enja, 1982, con Steve Turre, Mulgrew Miller, Stafford James y Tony Reedus.
- *Night Music*, Elektra Musician, 1982, con Steve Turre, Mulgrew Miller, Stafford James y Tony Reedus.
- *Setting Standards*, Muse, 1983, con Cedar Walton, Buster Williams y Victor Jones.
- *Imagination*, Muse, 1987, con Steve Turre, Kirk Lightsey, Ray Drummond y Carl Allen. Una de las mejores grabaciones y de las últimas de Woody.
- *Solid*, Muse, 1987, con Kenny Garrett, Kenny Barron, Peter Leitch, Neil Swanson y Victor Lewis.

Wayne Shorter

Durante cuatro años escasos, 1964-1967, Wayne Shorter lanzó siete de las mejores grabaciones de la historia del jazz:

- *Speak No Evil*, Blue Note, 1964, con Freddie Hubbard, Herbie Hancock, Ron Carter y Elvin Jones.
- *Night Dreamer*, Blue Note, 1964, con Lee Morgan, McCoy Tyner, Reggie Workman y Elvin Jones.
- *Ju Ju,* Blue Note, 1964, con McCoy Tyner, Reggie Workman y Elvin Jones.
- *Etcetera*, Blue Note, 1965, con Herbie Hancock, Cecil McBee y Joe Chambers.
- *The Soothsayer*, Blue Note, 1965, con James Spaulding, Freddie Hubbard, McCoy Tyner, Ron Carter y Tony Williams. Incluye algunos de los mejores solos de Freddie, con algunos pasajes abrasadores en doble tiempo.
- *Adam's Apple*, Blue Note, 1967, con Curtis Fuller, James Spaulding, Herbie Hancock, Reggie Workman y Joe Chambers.
- *Schizophrenia*, Blue Note, 1967, con Curtis Fuller, James Spaulding, Herbie Hancock, Ron Carter y Joe Chambers.

Horace Silver

- *Horace Silver Trio*, Blue Note, 1952, con Gene Ramey, Curly Russell, Percy Heath y Art Blakey.
- *Six Pieces Of Silver,* Blue Note, 1956, con Doug Watkins y Ed Thigpen.
- *Blowin' The Blues Away*, Blue Note, 1959, con Blue Mitchell, Junior Cook, Gene Taylor y Louis Hayes.
- *Doin' The Thing At The Village Gate,* Blue Note, 1961, con Blue Mitchell, Junior Cook, Gene Taylor y Louis Hayes.
- *Song For My Father,* Blue Note, 1963, con Carmell Jones, Blue Mitchell, Joe Henderson, Junior Cook, Teddy Smith, Gene Taylor, Roy Brooks y Roger Humphries.
- *The Cape Verdean Blues*, *,* Blue Note, 1965, con Woody Shaw, Joe Henderson, J.J. Johnson, Bob Crahshaw y Roger Humphries. La mejor banda de Horace en una de las mejores grabaciones de los años 60.
- *The Jody Grind*, Blue Note, 1966, con Woody Shaw, James Spaulding, Tyrone Washington, Larry Ridley y Roger Humphries.

Louis Smith

- *Smithville*, Blue Note, 1958, con Charlie Rouse, Sonny Clark, Paul Chambers y Arthur Taylor.

Marvin "Smitty" Smith

- *Keeper Of The Drums*, Concord, 1987, con Steve Coleman, Robin Eubanks, Ralph Moore, Wallace Roney, Mulgrew Miller y Lonnie Plaxico.

Sphere

- *Sphere On Tour*, Red Record, 1985, con Charlie Rouse, Kenny Barron, Buster Williams y Ben Riley.

Sonny Stitt *(ver también Dizzy Gillespie, Sonny Stitt y Sonny Rollins)*

- *Sonny Stitt*, *Bud Powell, And J.J. Johnson*, Prestige, 1949, con Curly Russell y Max Roach.
- *Sonny Stitt Quartet,* Prestige, 1950, con Kenny Drew, Tommy Potter y Art Blakey.
- *Constellation,* Muse, 1972, con Barry Harris, Sam Jones y Roy Brooks.
- *121,* Muse, 1972, con Barry Harris, Sam Jones y Louis Hayes.

Billy Strayhorn

- *The Peaceful Side Of Billy Strayhorn*, Solid State, 1963, con Michel Gaudry y otro personal sin identificarse.

John Stubblefield

- *Countin' The Blues*, Enja, 1987, con Hamiet Bluiett, Mulgrew Miller, Charnett Moffett y Victor Lewis.

Art Tatum

Puede ser tarea difícil seguir la pista de las grabaciones de Tatum por ocurrir tan a menudo los términos "Genius" *(genio)* y "Masterpiece" *(obra maestra)* en los títulos de sus grabaciones, que se han sacado, vuelto a sacar y vuelto a titular tantas veces. Estoy tentado a decir a secas, "todo lo grabado por Tatum" pero no, aquí hay una lista selecta:

- *The Standard Transcriptions*, Music & Arts, 1935-1943, solo.
- *Art Tatum Solos 1937*, Almanac, solo.
- *Solos*, MCA, 1940, solo.
- *Art Tatum Masterpieces, 1941 and 1944*, Onyx, solo. Escucha la llamativa versión de Art del tema de Cole Porter, "Begin The Beguine."
- *Piano Solos*, Jazz Archive, 1944-1948, solo.
- *The Genius*, Black Lion, 1945, solo.
- *Piano Starts Here*, Columbia, 1949, solo. Una de las mejores grabaciones de Art, con una abrasadora interpretación de "I Know That You Know" que a veces suena como si la cinta se tocase en avance rápido.
- *Gene Norman Presents Art Tatum*, *Volume I*, GNP, principios de los 50, solo.
- *The Complete Capitol Recordings*, *Volumes I & II,* Capitol, 1949 y 1952, solo.
- *20th Century Piano Genius*, Emarcy, 1950 y1955, solo.
- *The Complete Pablo Solo Masterpieces*, Pablo, 1953-1955, solo. Un juego de 7 CD's.
- *Tatum/Hampton/Rich*, Pablo, 1955, con Lionel Hampton y Buddy Rich. Aunque Tatum estaba en mejor forma en sus grabaciones de solos, esta reunión de tres gigantes es una excepción.

Arthur Taylor

- *Taylor's Wailers*, Prestige, 1957, con John Coltrane, Donald Byrd, Jackie McLean, Charlie Rouse, Frank Foster, Walter Davis, Jr., Ray Bryant, Red Garland, Paul Chambers, Sam Jones y Wendell Marshall. Una de las mejores grabaciones de Charlie Rouse.

Lucky Thompson

- *Tricotism*, Impulse, 1956, con Oscar Pettiford, Skeeter Best, Jimmy Cleveland, Hank Jones, Don Abney y Osie Johnson. Los cortes de trío, con Oscar y Skeeter, figuran entre las mejores grabaciones de los años 50.

Bobby Timmons

- *This Here*, Riverside, 1960, con Sam Jones y Jimmy Cobb. Escucha los temas de Bobby, "This Here", "Moanin" y "Dat Dere".

Charles Tolliver

- *Charles Tolliver And The All Stars*, Black Lion, 1968, con Gary Bartz, Herbie Hancock, Ron Carter y Joe Chambers. Reeditado como *Paper Man*. Escucha los dos estupendos temas de Charles, "Lil's Paradise" y "Household of Saud".
- *Music, Inc.*, Strata East, 1970, con una banda grande de 17 músicos, incluyendo a Stanley Cowell, Cecil McBee y Jimmy Hopps. Estupendos temas, tales como "On The Nile" por Charles y "Abscretions" y "Departure" por Stanley. Una de las mejores grabaciones de los años 70.

Lennie Tristano

- *Lennie Tristano*, Atlantic, 1955-1961, con Lee Konitz, Gene Ramey, Piter Ind, Jeff Morton y Arthur Taylor. Escucha el tema de Lennie, "Turkish Mambo".

McCoy Tyner

- *Inception,* MCA/Impulse, 1962, con Art Davis y Elvin Jones.
- *Nights Of Ballads & Blues*, MCA/Impulse, 1963, con Steve Davis y Lex Humphries.
- *Reaching Fourth*, Impulse, 1963, con Henry Grimes y Roy Haynes.
- *Plays Duke Ellington*, MCA/Impulse, 1964, con Jimmy Garrison, Elvin Jones, Willie Rodríguez y Johnny Pacheco.
- *The Real McCoy*, Blue Note, 1967, con Joe Henderson, Ron Carter y Elvin Jones. Una de las mejores grabaciones de los años 60.
- *Tender Moments,* Blue Note, 1967, con Lee Morgan, Julian Priester, Bennie Maupin, James Spaulding, Howard Johnson, Herbie Lewis y Joe Chambers. Una de las mejores grabaciones de los años 60.
- *Expansions*, Blue Note, 1967, con Woody Shaw, Gary Bartz, Wayne Shorter, Ron Carter, Herbie Lewis y Freddie Waits. Esta grabación contiene algunos de los mejores solos de McCoy y de Wayne, además de dos temas hermosísimos, "Peresina" por McCoy y "I Thought I'd Let You Know" por Cal Massey. Una de las mejores grabaciones de los años 60.
- *Time For Tyner,* Blue Note, 1968, con Bobby Hutcherson, Herbie Lewis y Freddie Waits. Una de las mejores grabaciones de McCoy.
- *Cosmos,* Blue Note, 1969, con Gary Bartz, Harold Vick, Andrew White, Al Gibbons, Hubert Laws, Herbie Lewis, Freddie Waits y una sección de cuerdas en algunos cortes.
- *Echoes Of A Friend,* Milestone, 1972. Es un tributo de McCoy a solas a John Coltrane y a Cal Massey y una de las mejores grabaciones de los años 70. Escucha su melodioso homenaje a Cal Massey, "Just Folks".
- *Horizon*, Milestone, 1979, con John Blake, Joe Ford, George Adams, Charles Fambrough, Al Foster y Guillermo Franco. Este álbum contiene ejemplos de las mejores interpretaciones de McCoy de los años 70.
- *Revelations*, Blue Note, 1988. Una de las mejores grabaciones de solos de los años 80.
- *Things Ain't What They Used To Be*, Blue Note, 1990. Esta grabación contiene dúos con John Scofield y George Adams, además de ocho cortes de solos. Escucha la versión de McCoy de "Lush Life" por Billy Strayhorn, sus toques estilo stride en "Sweet And Lovely" y "What's New" y su reinterpretación de dos de sus mejores temas de los años 70, "The Greeting" y "Song For My Lady". Una de las mejores grabaciones de piano de los años 90.
- *Warsaw Concert*, Fresh Sound, 1991, solo.
- *Soliloquy*, Blue Note, 1991. Una de las mejores grabaciones de solos de los años 90.
- *New York Reunion*, Chesky, 1991, con Joe Henderson, Ron Carter y Al Foster. Una de las mejores grabaciones de los años 90.

Cedar Walton

Cedar toca de manera armónicamente clara y precisa, por lo que su música es bastante fácil de transcribir.

- *Cedar!,* Prestige, 1967, con Kenny Dorham, Junior Cook, Leroy Vinnegar y Billy Higgins.
- *Firm Roots*, Must, 1974, con Sam Jones y Louis Hayes.
- *Eastern Rebellion*, Timeless, 1975, con George Coleman, Sam Jones y Billy Higgins. Una de las mejores de Cedar, con su tema "Bolivia" y el de Sam Jones, "Bittersweet".
- *Eastern Rebellion 2*, Timeless, 1977, con Bob Berg, Sam Jones y Billy Higgins.
- *The Maestro*, Muse, 1980, con Abbey Lincoln, Bob Berg, David Williams y Billy Higgins.
- *Piano Solos*, Clean Cuts, 1981. Tendrás suerte si lo encuentras, por estar agotado durante tantos años y además en un sello poco común. Así y todo, esta rara grabación de solos de Cedar es una joya preciosa que vale la pena buscar en los compra-venta de discos. Escucha sus temas "The Sunday Suite" y "Clockwise".
- *Among Friends*, Theresa, 1982, con Bobby Hutcherson, Buster Williams y Billy Higgins.
- *Ironclad; The Cedar Walton Trio Live At Yoshi's*, Monarch, 1989, con David Williams y Billy Higgins.

Tyrone Washington

- *Natural Essence*, Blue Note, 1967, con Woody Shaw, James Spaulding, Kenny Barron, Reggie Workman y Joe Chambers.

Randy Weston

- *Blues To Africa*, Arista Freedom, 1974, solo. Escucha el tema de Randy, "Kasbah Kids".

James Williams

- *Magical Trio 1*, Emarcy, 1987, con Ray Brown y Art Blakey
- *Magical Trio 2*, Emarcy, 1987, con Ray Brown y Elvin Jones.

Mary Lou Williams

- *Free Spirits*, SteepleChase, 1975, con Buster Williams y Mickey Roker.

Tony Williams

- *Native Heart*, Blue Note, 1989, con Wallace Roney, Billy Pierce, Mulgrew Miller, Ira Coleman y Bob Hurst.

Larry Willis

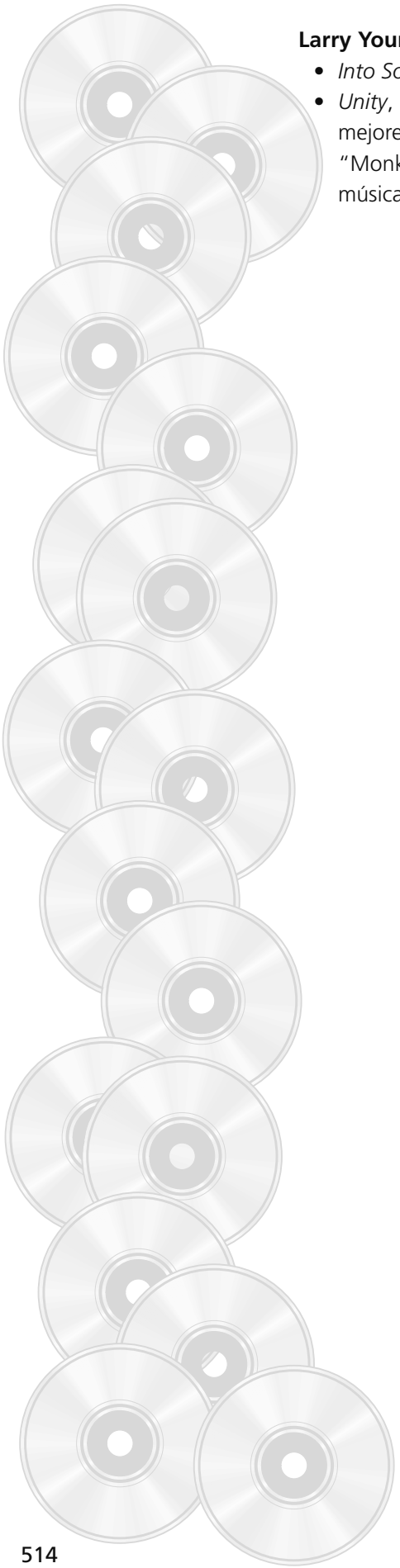
- *Just In Time*, SteepleChase, 1989, con Bob Cranshaw y Kenny Washington.

Cassandra Wilson

- *Blues Skies*, JMT, 1988, con Mulgrew Miller, Lonnie Plaxico y Terri Lyne Carrington. Escucha el solo de Mulgrew en "I Didn't Know What Time It Was" y la interpretación con las escobillas de Teri Lyne por toda esta grabación, una de las mejores de tipo vocal de los años 80.

Teddy Wilson

- *Mr. Wilson And Mr. Gershwin*, Columbia, 1959, con Arvell Shaw y Bert Dahlander. Hay más de un indicio del origin artístico de Bud Powell, Wynton Kelly, Oscar Peterson, Tommy Flanagan y Hank Jones.



Larry Young *(Khalid Yasin)*

- *Into Somethin'*, Blue Note, 1964, con Sam Rivers, Grant Green y Elvin Jones.
- *Unity*, Blue Note, 1965, con Woody Shaw, Joe Henderson y Elvin Jones. Una de las mejores grabaciones de la historia del jazz. Incluye un corte a dúo con Larry y Elvin, "Monk's Dream", que viene a ser uno de los mejores cortes de la historia de la música.

Índice de materias

Quedan fuera de este Índice el Capítulo 21, "El repertorio", el Capítulo 24, "Para escuchar" y las secciones que preceden al Capítulo 1. Los temas del Capítulo 21, con las grabaciones recomendadas, se dan por orden alfabético. Ocurre lo mismo con las grabaciones, puestas por orden alfabético según los artistas, en el Capítulo 24. Muchos de los términos que no se hallan en el Índice se pueden encontrar en el Glosario.

A

"Ablution," 416
acercamiento cromático, 331-335
acorde disminuido, 336-337
  tríadas de, 147
acordes de barra, 45, 63, 103-110, 277, 294, 310-311
acordes de *sus*♭*9,* 46, 48-51, 60-62, 321-324
acordes *sus,* 43-46, 321-324
"Adam's Apple," 225
Aebersold, Jamey, 13, 55, 170, 196, 202, 223, 253
"African Queen," 231, 235
"Afro-Centric," 390, 394
"After The Rain," 49
Ahbez, Eden, 14, 388
"Ah-Leu-Cha," 394, 415-416
"Ain't Misbehavin'," 53
"Airegin," 388, 392
"Aisha," 9
"All Blues," 8, 225
"All God's Chillun," 357, 416, 417-418
"All Of Me," 416
"All Of You," 135-137, 142, 150, 364
"All The Things You Are," 22-23, 27, 92, 261, 264, 343, 393, 403, 416-417
"All The Things You Could Be If Sigmund Freud's Wife Was Your Mother," 416
"All The Way," 312, 332, 350
"Alone Together," 246, 272
"Along Came Betty," 383, 388, 393
"Always," 355
"Angola," 140, 142
"Anthropology," 237, 386, 416
Arlen, Harold, 388
armaduras de la clave, 401
armonía de la escala de tonos enteros, 89-94
  carencia de notas "vitandas", 90
  tríadas de, 148-149
armonía de la escala disminuida, 78-88, 147
armonía de la escala menor melódica, 55-77
  armaduras de la clave, 75
  falta de notas "vitandas", 72-74
  intercambiabilidad de acordes, 72-74
  modos de, 56
  notas características de, 62, 77
  tríadas de, 145
armonía de las escalas mayores, 33-55
  modos de, 16
  tríadas de, 145
armonía en posición cerrada, 180
Armstrong, Louis, 119, 172
"Ask Me Now," 386
"Autumn In New York," 109
"Autumn Leaves," 185, 245
"Ave Maria Morena," 462

B

Bacharach, Burt, 103, 306
"Background Music," 416
"Bag's Groove," 7
bajo, líneas del, 312-316
Baker, David, 13, 172
"Barbara," 391
Barron, Kenny, 26-27, 48, 50, 53, 67, 87, 108, 197, 208, 213-214, 235, 253, 259, 292, 310, 314, 322-323, 325, 338, 344, 357, 370-371, 374-376, 380, 474
"Barry's Bop," 416
Bartók, Béla, 75
Bartz, Gary, 217, 248
Basie, Count, 413, 417
Bauza, Mario, 471
"Bean And The Boys" (también conocido como "Burt Covers Bud"), 416
"Beatrice," 155, 156, 383, 388, 398-400
"Bebop," 393
"Bebop Romp," 416

"Begin The Beguine," 383, 391
Beiderbeck, Bix, 14, 92
Beirach, Richie, 253
"Bemsha Swing," 383, 387, 413
Bennett, Tony, 45
Berlin, Irving, 273-274, 355, 387
Berliner, Paul, 486
Bernstein, Leonard, 45
Best, Denzil, 417
"The Best Thing For You," 355, 387
"Bewitched, Bothered, And Bewildered," 316, 322, 335
"Big Bertha," 231
"The Big Push," 119, 151
Bird. Ver Parker, Charlie
"Bird Gets The Worm," 416
"Birdlike," 463
"Bird Of Paradise," 416
bitonalidad, 184
"Bittersweet," 394,
"Black Narcissus," 40, 216, 217, 390
Blakey, Art, 59, 65, 95, 105, 227, 247, 347, 475, 484-485
"Blue Bossa," 182, 277, 310, 389, 393
"Blue In Green," 391
"Blue Monk," 4, 220
blues, 219-236
  cambios de, 220-223
  con puente, 226
  de escala pentatónica, 235-236
  descendentes, 228
  en tonalidad menor, 225
  escalas de, 195, 215, 230-234
  vals, 225
  vals en tonalidad menor, 226
"Blues By Five," 220
blues en tonalidad menor, 225
"Blue Serge," 416
"Bluesette," 225
"Blues For Alice," 228, 416, 417
"Blues For Liebestraum," 220
"Blue Silver," 416
"Blue Skies," 273, 417
"Blue's Theme," 416
"Blue Train," 231, 313
Bobo, Willie, 471
"Body And Soul," 95, 253, 324, 349, 363, 386, 403, 480
  rearmonización de John Coltrane, 376-380
"Bolivia," 4, 288
bomba, 462
Bonfa, Luis, 388
"Bonita," 128
"Borderick," 391
"Bouncin' With Bud," 42, 393
"Boy, What A Night," 225
Braxton, Anthony, 183
"Bremond's Blues," 220
"Bright Mississippi," 416
"Brilliant Corners," 390
Brown, Clifford, 386, 392, 418
Brown, Donald, 109, 314, 337
Brubeck, Dave, 46, 403
"Bud's Bubble," 416
"Burt Covers Bud," 416
"But Beautiful," 107, 329
"But Not For Me," 418
Byard, Jaki, 254
Byas, Don, 242
"Bye Bye Blackbird," 388, 403
"Bye Bye Blues," 220
"Bye-Ya," 386, 465, 468
Byrd, Donald, 22, 367, 417

C

cabezas, 415-418
Cables, George, 389, 392
cadencias engañosas, 325-328, 330
Cahn, Sammy, 55
"Ca-Lee-So," 132,133
cambios de "I've Got Rhythm", 237-244
cambios "estiraos", 162-170
"Candy," 417
"The Cape Verdean Blues," 231
"Caravan," 471
Carmichael, Hoagy, 87, 105, 343, 347, 387, 393
Carter, Benny, 386, 394, 404
Carter, Ron, 106, 118, 137, 161, 229, 253, 364, 475
"Casbah," 416
cáscara, 468
"Celerity," 416
"Celia," 416
"Central Park West," 247, 366
Chaloff, Serge, 416
Chambers, Paul, 254, 475
"Chasing The Bird," 416
"Chelsea Bridge," 9, 11, 59, 277, 325
"Cherokee," 386, 416, 417, 418
"Chick's Tune," 416
"A Child Is Born," 394
"Children Of The Night," 247, 391
"Child's Dance," 198
Chittison, Herman, 482
Churchill, Frank, 141, 388
ciclo de quintas (también conocido como círculo de cuartas, ciclo de cuartas, círculo de quintas), 23
Clarke, Kenny, 485
clave, 462-468
"Clockwise," 288
"Coffee Pot," 416
Coleman, George, 127, 139, 364, 472
Coleman, Ornette, 485-486
Coltrane, John, 6, 14-15, 27-28, 30, 33, 45-46, 49, 70, 91, 95, 108, 127, 139, 140, 150, 176, 179, 183, 194, 202, 213, 225, 226, 229-231, 246-247, 250, 253-254, 280, 283, 297, 309-310, 313, 343, 346, 349-370, 376-380, 386-390, 392, 394-396, 403-404, 411, 413, 415-418, 465, 468, 475, 485
"Come Rain Or Come Shine," 388
"Compensation," 480
"Conception," 387,
conducción de voces, 22
"Confirmation," 5, 363, 417-418
"Constellation," 416
construyendo un acorde, 318-321
The Contemporary Piano Ensemble, 468
"Corcovado" (también conocido como "Quiet Nights Of Quiet Stars"), 394
Corea, Chick, 85, 107, 220, 283, 288, 305-306, 391, 416, 471, 485
coros de gritos, 393
"Cottontail," 416
"Countdown," 359-360, 364, 416
"Crazeology," 237, 416
"Crescent," 49, 389
"Crisis," 247, 387
"CTA," 242, 416
Cugat, Xavier, 471

D

"Daahoud," 386, 392
Dameron, Tadd, 65, 222, 282, 355, 357, 389, 413, 416-418
"Dance Cadaverous," 59, 62, 388
"Dance Of The Infidels," 230, 266
"Dancing Sunbeam," 357
"Darn That Dream," 355
Davis, Miles, 5, 8, 15, 29-30, 45-46, 50-51, 52, 72, 106-107, 109, 114, 135, 141-142, 150, 192, 220, 225, 229-230, 237, 247, 253-254, 359, 364, 386-389, 391-392, 394-395, 403-404, 415-418, 464, 474-475, 485
Davis, Steve, 379
"Dear John," 416
"Dearly Beloved," 388
"Dear Old Stockholm," 387, 394
"Del Sasser," 10, 386, 392
"Desafinado," 388
"Descarga Cubana," 471
"Dewey Square," 394
"Dexterity," 394
"Dig," 388, 415-416
digitación de Hanon, 96
"Disco Lucy," 284
"Dizzy Atmosphere," 217, 416
"Django," 14
"Dolphin Dance," 49, 88, 116-118, 160, 305, 307, 391, 479
Donelian, Armen, 13
"Donna Lee," 416
Dorham, Kenny, 48-49, 60, 182, 243, 246, 277, 310, 389, 393, 417-418
Drew, Kenny, 231, 313
"Drop Me Off In Harlem," 109
Duke, Vernon,109

E

"Easy Living," 86
"Eighty-One," 106, 229
ejercicio de la escala perpetua, 120-126
Ellington, Duke, 7, 31, 44, 47, 49, 85, 109, 247, 253, 284, 339, 355, 386, 392, 395-396, 416, 471
"Embraceable You," 314, 337, 418
"Empathy," 129
"Epistrophy," 391
"Equinox," 225, 392
Ervin, Booker, 36, 50, 197, 200, 208, 235, 476
escala cromática, 191
escala de semitonos/tonos, 78-84
escala de tonos/semitonos, 84-88
escala disminuida de tonos enteros, 71
escala *in-sen,* 213-214
escala mayor armónica, 479-480
escala menor armónica, 476-478
escala pentatónica alterada, 214
escala pentatónica menor, 194, 215, 234-236
escalas
  armonía de la escala de tonos enteros, 89-94
  armonía de la escala disminuida, 78-88
  armonía de la escala mayor, 33-55
  armonía de la escala menor melódica, 55-77
  ejercicio de la escala perpetua, 120-126
  equivalentes de las escalas pentatónicas, pentatónicas menores y de blues, 235-236
  escala de blues, 215, 230-234
  escala *in-sen,* 213-214
  escala de semitonos/tonos, 78-84
  escala de tonos/semitonos, 84-88
  escala menor pentatónica, 194, 215, 234-236
  escala pentatónica alterada, 214
  escalas de bebop, 171-182
  escalas de sexta menor, 368, 481-483
  escalas pentatónicas, 193-218
  modos de la escala mayor, 16
  practicando, 95-102
  teoría de los acordes/de las escalas, 31-94
escalas de bebop, 171-182
escalas de cuatro notas, 386, 481-483
escalas de sexta menor, 368, 481-483
escalas pentatónicas, 189, 193-218, 234-236
  equivalentes de las escalas pentatónicas, pentatónicas menores y de blues, 235-236
  escala pentatónica alterada, 214
  escala pentatónica menor, 194, 215
  escalas pentatónicas en "Giant Steps," 202-207
  modos de, 195
  notas "vitandas", 208, 477
"E.S.P.," 6, 283, 388
"ETA," 416
"The Eternal Triangle," 179, 237, 416
Evans, Bill, 45, 59, 389, 474
"Evidence" (también conocido como "Justice"), 94, 386, 416
"Exactly Like You," 418
"Exotica," 415, 416
"The Eye Of The Hurricane," 134

F

"Fee-Fi-Fo-Fum," 157, 483
Feldman, Victor, 387, 392, 393
"Fifth House," 415-416
"52nd St. Theme," 417
finales, 392-393
"Fine And Dandy," 416
"Flamenco Sketches," 45, 46, 51
"Flamingo," 482
Flanagan, Tommy, 341, 356, 416
"Fly Little Bird Fly," 367
"A Foggy Day," 237
"Footprints," 225
"For Spee's Sake," 178, 230
forma de canción, 383-400, 411
Foster, Al, 253
"Four," 5, 109, 114, 388
"Four By Five," 484
Four Lives In The Bebop Business, 486
"Freddie Freeloader," 230
"Freedom Jazz Dance," 389
"Freight Train," 416
Fuller, Curtis, 231, 388, 475

G

Galper, Hal, 253
Garland, Red, 109, 358, 371, 373-375, 485
Garrett, Kenny, 292, 334, 404
Garrison, Jimmy, 475
"Gary's Notebook," 130, 226
"Gaslight," 89, 138, 210, 247, 390, 393
Gershwin, George, 24, 25, 40, 60, 237-238, 256, 260, 273-274, 288, 314, 337, 341, 386
"Giant Steps," 6, 15, 95, 202-207, 247, 352-353, 389, 416
"Gichi," 50, 197, 208
Gillespie, Dizzy, 5, 70, 179, 217, 237, 386, 392-393, 395, 416-418, 471, 485

"Glass Enclosure," 63, 104, 107, 110
"Golden Lotus," 48, 213
Golson, Benny, 10, 14, 72, 283, 325, 383, 386, 388, 390, 393
González, Jerry, 202, 284, 469, 471-472
"Good Bait," 413, 417
"Goodbye Pork Pie Hat," 230
Gordon, Dexter, 413, 485
Gould, Morton, 30
"Granted," 230
Green, Benny, 316-317, 322, 335
"Green Dolphin Street," 105, 344, 417-418
Green, Grant, 14, 131, 477
Green, Johnny, 95, 324, 349, 376, 377, 380, 386, 403
"Green St. Caper," 394, 417
"Gregory Is Here," 288, 387
"Groovin' High," 5, 393, 417
Grossman, Steve, 411
Gryce, Gigi, 59, 387, 418
"Gymnopédies," 45

H

"Hackensack" (también conocido como "Rifftide"), 417
Haggart, Bob, 20, 77, 277, 355, 411-414
Hancock, Herbie, 45, 49, 65, 83, 88, 106, 116-119, 127, 133-139, 142, 150, 160-161, 265, 278, 305, 307, 315-316, 321, 332-333, 364, 386, 391-392, 395, 471, 475, 479, 483
Hardin, Lil, 119, 172
Harris, Barry, 237
Harris, Benny, 237, 416
Harris, Eddie, 389
Hart, Billy, 253
"Have You Met Miss Jones," 247, 282, 293, 334, 355-356
Hawkins, Coleman, 31, 237, 376, 416
Hayes, Louis, 253
"Heart And Soul," 343
Heath, Jimmy, 242, 416
Henderson, Joe, 7-9, 11, 36, 40, 48, 59-60, 62, 85, 95, 106-107, 109, 119, 127-133, 162, 176, 183, 186-187, 209-210, 216-217, 230-231, 305-306, 315, 325, 328, 338, 388-395, 398, 411, 471, 477, 484
"Here's That Rainy Day," 78, 84
"Hey, That's Me You're Talkin' To," 367
Higgins, Billy, 253, 254
Hines, Earl, 288
"Hocus Pocus," 36
"The Holy Land," 230
"Homestretch" (también conocido como "Joe's Blues"), 230
"Honeysuckle Rose," 415-418
Hooker, John Lee, 220
"Hot House," 415-417
"Hotter Than That," 119, 172
"How Deep Is The Ocean," 274, 276
"How High The Moon," 363, 417-418
Hubbard, Freddie, 10, 14, 19, 30, 49, 69, 89, 92, 95, 116, 119, 127, 133, 138, 142, 159, 160, 176, 177, 178, 188, 191, 192, 230, 231, 247, 265, 278, 315, 316, 321, 324, 332, 341, 349, 387, 391, 392, 416, 463, 475, 485
"Hub-Tones," 160, 178, 188, 191, 231, 265
Hutcherson, Bobby, 28, 67, 182, 183, 293, 314, 324, 326, 327, 331, 334, 336, 370, 395

I

"I Can't Believe That You're In Love With Me," 418
"I Can't Get Started," 415-416
"I Concentrate On You," 389
"I Didn't Know What Time It Was," 20, 247
"Idle Moments," 78, 131, 477
"If I Were A Bell," 109, 388, 392
"If There Is Someone Lovelier Than You," 357
"If You Could See Me Now," 355
"I Hate You," 417
"I Hear A Rhapsody," 267-271, 298-301, 318-320, 384-385, 400, 405-409
"I Let A Song Go Out Of My Heart," 355
"I'll Remember April," 418
"I Love You," 417
"I Mean You," 393
"I'm Gettin' Sentimental Over You," 108, 310, 314
"I'm Old Fashioned," 27, 313
"Impressions," 30, 192, 386, 394, 417
improvisación triádica, 141-149
"In A Capricornian Way," 8, 387
"In A Mist," 14, 92
"In A Sentimental Mood," 355
"In Case You Haven't Heard," 189, 193, 210
"Indiana," 416
"Infant Eyes," 50, 383, 390
"The Injuns," 417
"Inner Urge," 11, 315
"In 'n Out," 230
interludios, 392-393
intervalos, 3-12
  inversión de, 12
  tabla de, 4-11
intros, 391-393
"Introspection," 387
"In Walked Bud," 273, 386, 417
"In Your Own Sweet Way," 46, 403
"I Remember Clifford," 10, 14, 383, 391, 393
"I Remember You," 260, 330, 355, 387, 392, 413
"I Should Care," 55
"Isotope," 7, 230
"I Thought About You," 22, 72, 388
"It Never Entered My Mind," 110
"It's Easy To Remember," 343
"It's You Or No One," 388
"I've Got Rhythm," 24, 25, 226, 260, 288, 386, 415-418
  cambios de "I've Got Rhythm," 237-244
"I Wish I Knew," 108, 246, 310

J

Jackson, Milt, 7
"Jack Sprat," 228, 417
jazz latino, 461-472
jazz modal, 29-30
Jazztet, 14
"Jeanine," 387
"Jeepers Creepers," 418
"The Jitterbug Waltz," 393
Jobim, Antonio Carlos, 87, 309, 387, 388, 390, 394
"The Jody Grind," 230
Johnson, J. J., 38, 416, 418
Johnston, Arthur, 480
Jones, Elvin, 475, 485
Jones, Hank, 225, 392
Jones, Philly Joe, 19, 254, 475
Jones, Sam, 10, 227, 253, 386, 394
Jones, Thad, 394
Jordan, Duke, 6, 386
"Jordu," 6, 386
"Joshua," 387, 392

"Juicy Lucy," 417
"JuJu," 89, 92
"Just Friends," 20-21, 205, 325
"Just Like A Butterfly Caught In The Rain," 86
"Just One More Chance," 480
"Just You, Just Me," 416

K

Kaper, Bronislau, 105, 344, 357
"Kary's Trance," 417
"Katrina Ballerina," 7, 39, 387
Kelly, Wynton, 46, 50, 107, 141, 227, 254-255, 411, 474
Kern, Jerome, 23, 27, 44, 261, 264, 305, 313, 340, 343, 346, 355, 388-389, 393
"The Kicker," 230
"Killer Joe," 386
"Kim," 417
Kral, Irene, 217

L

"La Alhambra," 370
Lacy, Fred, 280
"Lady Be Good," 417
"Lady Bird," 357, 389
"Lady Day," 9, 116
"Laird Baird," 228
"Lament For Booker," 134
"La Mesha," 48, 60, 389
Land, Harold, 282
"Lazy Bird," 179, 416
"Lennie's Pennies," 417
Lennon, John, 39, 289
"Lester Left Town," 386
"Let's Call This," 417
Lewis, Herbie, 67
Lewis, John, 14
Lewis, Victor, 367
Libre, Orquesta, 468, 471
Liebman, Dave, 62, 182-183, 485
"Light Blue," 383, 389
"Like Sonny" (también conocido como "Simple Like"), 390
"Limehouse Blues," 220
línea divisoria invisible, 469
Little, Booker, 134
"Little Girl Blue," 65, 387
"Little Melonae," 394
"Little One," 137-139, 161
"Little Rootie Tootie," 386
"Little Sunflower," 30, 192, 391
"Little Willie Leaps," 417
"Locomotion," 139, 140, 226, 231
Loesser, Frank, 109, 388, 392
"Lonnie's Lament," 389
Lovano, Joe, 480
"Love For Sale," 383, 386, 403
"Love Me Or Leave Me," 417
"Lover Come Back To Me," 416, 418
"Low Life," 22
"Lullaby Of Birdland," 417
"Lush Life," 284, 309, 393
"Lynn's Tune," 36, 200

M

Machito, 471
"Mahjong," 387
"Maiden Voyage," 45, 47, 134, 386, 392
"Mamacita," 230
Mandel, Johnny, 217
"Manha De Carnaval" (también conocido como "Morning Of The Carnival," "The Theme From Black Orpheus," y "A Day In The Life Of A Fool"), 388
"Marmaduke," 417
Marsh, Warne, 416-417
"Marshmallow," 417
Matthews, Ronnie, 253
Mauleón, Rebeca, 472
"Mayreh," 417
McCartney, Paul, 39, 289
McHugh, Jimmy, 26, 259, 292
McLean, Jackie, 22, 91, 394
"Meet The Flintstones," 417
"Melancholia," 49
"Mercy, Mercy, Mercy," 390
"Milestones," 30, 52, 150, 391
Miller, Mulgrew, 62, 103, 106, 108, 114, 116, 141-142, 146, 162-169, 183, 185-187, 199, 212, 253, 293-294, 306, 310-311, 330, 334, 395, 417, 468, 474, 482
Mingus, Charles, 36, 230, 395
"Minority," 59
"Minor March," 417
"Minor's Holiday," 417
"Mirror, Mirror," 85, 107, 283, 288, 305-306
"Mr. Day" (también conocido como "One And Four"), 46, 229
"Misterioso," 8, 220
"Mr. P. C.," 225
Mitchell, Blue, 416, 418
"Miyako," 383, 390
Mobley, Hank, 46, 237
modo alterado, 70-72
modo dórico, 18, 36
modo eólico, 5, 52
modo frigio, 26, 48-51
modo jónico, 17, 35-36
modo lidio, 27, 39-41
modo lidio aumentado, 63
modo lidio dominante, 64
modo locrio, 29, 54
modo locrio #2, 68-69
modo mixolidio, 18, 36, 43
modo super locrio, 70
modos de la escala mayor, 16, 34-54
modos de la escala menor melódica, 56-74
"Moment's Notice," 28, 70, 179, 283, 388, 392, 480
Monk, Thelonious, 4, 6, 8, 22, 38, 42, 47, 91, 94, 220, 237, 254, 273-274, 383, 386-391, 393-395, 404, 413, 416-418, 465-466, 471, 474, 485
"Monk's Dream," 6, 386
"Monk's Mood," 386
Montgomery, Wes, 227, 255, 411
Montoliu, Tete, 417-418
montuno, 469
"Moonlight In Vermont," 387
"The Moontrane," 392
Moore, Ralph, 316, 322, 335
"Moose The Mooch," 237, 417
"The More I See You," 355
"More Than You Know," 108, 294
Morgan, Lee, 36, 39, 91, 127, 130, 133, 140, 176, 198, 200, 205, 226, 289
Morris, Ramon, 198
"Move," 417

movimiento contrario, 304-305, 312
"My Favorite Things," 30
"My Foolish Heart," 28, 293, 314, 324, 327, 331, 334, 336
"My Little Brown Book," 383, 396-397, 400
"My Shining Hour," 88
"My Ship," 391

N

"Naima," 45, 387, 480
"Nancy With The Laughing Face," 246
"Nardis," 386
"Nature Boy," 14, 388
Navarro, Fats, 416, 417
"The Nearness Of You," 387
"Nefertiti," 389, 391
Nelson, Oliver, 39, 289
Nelson, Steve, 404, 411
"Never Felt That Way Before," 417
Newley, Anthony, 62, 311
"New Wheels," 417
"New York," 109
"Nica's Dream," 59, 65, 285, 386, 392-393
"Nica's Tempo," 387
"Night And Day," 355, 383, 390, 401
"Night Dreamer," 389
"The Night Has A Thousand Eyes," 45, 361
"A Nightingale Sang In Berkeley Square," 387
"A Night In Tunisia," 392
Noble, Ray, 386
"No Me Esqueça" (también conocido como "Recordame"), 11, 389, 392-394
"Nostalgia," 417
"Nostalgia In Times Square," 230
notas en común, 155-161, 338, 343
notas "vitandas", 37-38, 41-43, 54, 72-74, 84, 208, 477
Notes And Tones, 485
"Nutville," 129, 187, 225, 390, 392

O

"Off Minor," 386
"Old Devil Moon," 67
"Old Folks," 28
"Oleo," 237, 241, 386, 394, 417
"Oliloqui Valley," 83
"Once I Loved" (también conocido como "O Amor En Paz"), 390
"One's Own Room," 468
"One Up, One Down," 91-92
"On The Sunny Side Of The Street," 26, 259, 292
Oquendo, Manny, 471
"Organ Grinder," 200, 389
"Ornithology," 417
"An Oscar For Treadwell," 417
"Our Delight," 65, 282
"Our Man Higgins," 91-92
"Out Of Nowhere," 416-418
"Ow!," 417

P

Palmieri, Eddie, 469, 471, 472
"Pannonica," 387
paralelismo, 76, 305-309
Parker, Charlie, 5, 33, 38, 42, 183, 188, 217, 228, 237, 253, 363, 386, 393-395, 403, 416-418
"Passion Dance," 192
"Passport," 417
"Pavanne," 30
"Peace," 391, 416
"Peace Piece," 45
Pearson, Duke, 62, 78, 89, 106, 109, 129, 131, 138, 210, 231, 247, 265, 315, 387, 390, 393, 477
pedal, 344, 374-376
"Penelope," 50, 65
"Pennies From Heaven," 417
"The Pennywhistle Blues," 217
"Pensativa," 95, 392
"Pent-Up House," 19, 389
Peraza, Armando, 471
"Perdido," 22, 386, 417
"Peresina," 305, 389, 393
Peruchín (Pedro Justiz), 471
Pettiford, Oscar, 394
"Philly Mignon," 10, 19
piano como instrumento de colores, 74, 249
"Picadilly Lilly," 62
"Plain Jane," 417
Plaxico, Lonnie, 253
"Played Twice," 388
"Play, Fiddle Play," 417
"Polka Dots And Moonbeams," 26, 278-279
Porter, Cole, 135, 142, 256, 355, 364, 383, 386, 389, 390, 391, 393, 401, 415
Powell, Bud, 38, 42, 54, 63, 104, 107, 110, 194, 230, 266, 343, 391, 393, 395, 416, 418, 466-467, 471, 474, 476
Pozo, Chano, 471
"Pretty Eyes," 162, 209
"Prince Albert," 417
progresiones de acordes
  I-II-III-IV, 27
  I-VI-II-V, 25
  II-V-I, 15, 19-22, 55, 75-77
  III-VI-II-V, 26
  V of V, 24
"Prophet Jennings," 133, 391
Puente, Tito, 468, 469, 471, 472
"Punjab," 388, 392
"Put Your Little Foot Right Out," 107

Q

"Quasimodo," 418
Quebec, Ike, 418
"Quicksilver," 418

R

"Rahsaan's Run," 189, 197
"Rapture," 282
"Ready Rudy," 265
rearmonización, 257, 259-380
  acercamiento cromático, 331-335
  acordes de barra, 277, 294, 310-311
  acordes de *sus* and *sus*♭*9*, 321-324
  acordes disminuidos, 336-337
  anticipando un acorde con su acorde de V grado, 336
  armando un acorde sobre cualquier fundamental, 318-321
  cadencias engañosas, 300, 325-328
  cambiando el acorde, 340-342
  cambiando la melodía, 338-339
  cambiando una progresión de II-V al V grado de un acorde de V grado, 278
  combinando técnicas, 345-350
  cambios de Coltrane, 351-370, 413

centros tonales que se mueven en 3as menores, 366-367
El acorde locrio de V grado de McCoy Tyner, 368-370
líneas del bajo ascendentes o descendentes, 312-316
movimiento contrario, 304-305
notas en común, 343
paralelismo, 305-309
pedal, 344, 374-376
rearmonización de John Coltrane de "Body And Soul," 376-380
rearmonización de John Coltrane de "Spring Is Here," 371-374
rearmonización de Kenny Barron de "Spring Is Here," 374-376
rearmonizando acordes de I grado, 289-294
rearmonizando acordes de II grado, 276-277
rearmonizando acordes de V grado, 260, 279-287
rearmonizando acordes de VI grado como acordes de V grado, 288
rearmonizando acordes menores, 272-276
rearmonizando "I Hear A Rhapsody," 299-301
rearmonizar dentro del solo, 297-301
sustitutos tritonales, 260-271
"Red Cross," 418
Reed, Jimmy, 220
Reedus, Tony, 468
"Reflections," 386
"Reflections In D," 247
Reid, Rufus, 253
repartos de melodía, 401-410
repertorio, 419-458
"Resolution," 390
"Rhythm-A-Ning," 237, 386, 418
Riley, Ben, 253
Rivera, Mario, 472
Rivers, Sam, 155, 383, 388, 398-400
Roach, Max, 466-467, 485
Rodgers, Richard, 20, 30, 65, 67, 110, 282, 283, 292, 293, 316, 322, 334, 335, 343, 344, 355, 356, 371, 372, 373, 375, 387, 389
Rogers, Barry, 472
Rollins, Sonny, 19, 217, 237, 253, 275, 386, 388-389, 392, 394, 417-418, 485
Roney, Wallace, 106
"Room 608," 418
"Rosetta," 288, 418
"Rosewood," 184, 200, 209, 391
"'Round Midnight," 22, 274, 393
"Ruby My Dear," 386
Ruiz, Hilton, 472
Russell, Curly, 466

S

"St. Thomas," 389
Salsa, 461-472
The Salsa Guidebook, 472
"Salt Peanuts," 418
"Salute To The Bandbox," 418
Salvador, Emiliano, 469
"Sans Souci," 418
Santamaria, Mongo, 469, 471
"Satellite," 363, 418
Satie, Eric, 45
"Satin Doll," 20, 22, 339, 386, 392
"Say It Over And Over Again," 246
Schertzinger, Victor, 260, 330, 355, 387, 392, 413
Schwartz, Arthur, 272, 358, 389
"Scrapple From The Apple," 418
"Search For Peace," 50, 67, 246
"2nd American Symphonette," 30
"Second Balcony Jump," 418
secuencias, 76, 114-119, 150-154, 185-187
segunda voz en el bajo, 181-182
"Self-Portrait In Three Colors," 36
Self Portrait Of A Jazz Artist, 485
"Serenity," 8-9, 391
"The Serpent's Tooth," 237, 418
"Seven Steps To Heaven," 393
"A Shade Of Jade," 387
"Shaky Jake," 227
Shaw, Woody, 7, 8, 36, 39, 119, 182, 184, 189, 193, 197-198, 200-201, 209-211, 235, 312, 332, 350, 387, 389, 391-392, 394, 411, 417
"Shaw Nuff," 418
Shearing, George, 387, 417
Shorter, Wayne, 6, 9-10, 49-50, 59, 62, 66, 89, 116, 119, 127, 140, 142, 151, 157, 211, 225, 230, 247, 253, 283, 383, 386-392, 395, 404, 475, 483
Silver, Horace, 59, 65, 109, 128-129, 162, 187, 209, 225, 230-231, 235, 253, 285, 288, 386-393, 395, 417-418
"Silver's Serenade," 389
"Skylark," 87, 105, 347
"Smoke Gets In Your Eyes," 355
"Solar," 230
"Someday My Prince Will Come," 46, 50, 141, 388, 474
"Someone To Watch Over Me," 40
"Some Other Blues," 230
"Some Other Time," 45
"Song For My Father," 390
"The Song Is You," 389
"Sonnymoon For Two," 217
"Sophisticated Lady," 7, 85, 284
"So Sorry, Please," 194
"Soul Eyes," 22, 282, 388
"So What," 30, 192, 394, 417
"Speak No Evil," 211, 383, 387
Spellman, A. B., 486
"Split Kick," 418
"Spring Can Really Hang You Up The Most," 389
"Spring Is Here," 67, 283, 344, 371-376, 380
rearmonización de John Coltrane de, 371-374
rearmonización de Kenny Barron de, 374-376
"Stablemates," 72, 283, 325, 390
"Stardust," 393
"Star Eyes," 329
"Steeplechase," 237, 418
"Stella By Starlight," 15, 28, 38, 41, 64, 67, 77, 92, 120-126, 149, 253, 264, 276, 284, 287, 294, 321, 334, 395, 402
Stitt, Sonny, 65, 176, 179, 228, 237, 242, 416-417
"Stompin' At The Savoy," 95
"Straight Ahead," 243, 418
"Straight No Chaser," 254, 466
"Straight Street," 387
Strayhorn, Billy, 9, 11, 59, 95, 277, 284-285, 309, 325, 328-329, 346, 383, 386, 392-393, 396-397, 413, 418
"Striver's Row," 418
"Strollin'," 388, 392
Styne, Jule, 285, 388
"Subconsious-Lee," 418
"Suburban Eyes," 418
"Summer In Central Park," 109
"Summertime," 60, 237, 273-274, 276, 341
"Sunshower," 53
"The Surrey With The Fringe On Top," 292
sustitutos tritonales, 188, 212, 222, 223, 260-271
"Sweet Clifford," 418
"Sweet Georgia Brown," 415-418
"Sweet Smiley Winters," 418
"Sweet Sue," 417

T

"Tadd's Delight," 418
"Take The 'A' Train," 285, 386, 392, 413, 418
Tatum, Art, 31, 44, 86, 95, 194, 242, 395
Taylor, Arthur, 242, 485
Taylor, Cecil, 183
teoría de acordes/escalas, 31-94
"Tetragon," 230
"The Theme," 237, 418
"Theme For Ernie," 280
"There Is No Greater Love," 386
"There Will Never Be Another You," 182, 345, 418, 480
"They Say That Falling In Love Is Wonderful," 480
Thielemans, Toots, 225
Thinking In Jazz: The Infinite Art Of Improvisation, 486
"Think On Me," 389, 392
"This I Dig Of You," 46
Thompson, Lucky, 358
"317 East 32nd St.," 418
"Three Little Words," 194
"Thriving From A Riff," 418
Tizol, Juan, 386, 417, 471
Tjader, Cal, 469, 471-472
tocar afuera, 183-192
"To Kill A Brick," 394
"Totem Pole," 130, 176, 198, 200
"Tour De Force," 418
transcribiendo, 251-252
tríadas, 12-13
  en la armonia de la escala disminuida, 147
  en la armonia de la escala mayor, 145
  en la armonia de la escala menor melódica, 145
  en la armonia de la escala de tonos enteros, 148-149
Tristano, Lennie, 416-418
"Tune Up," 5, 15, 20, 22, 205, 247, 359, 360, 389, 416, 464, 468
"Turnpike," 418
Turrentine, Stanley, 394
"Twelve More Bars To Go," 230
"26-2," 363, 418
"Two Not One," 418
Tyner, McCoy, 9, 49-50, 67, 89, 108-109, 116, 119, 182-183, 192, 194, 213, 246, 248, 293, 296-297, 305, 309-310, 314-315, 324, 331, 334, 336, 339, 343, 367, 368-370, 378-379, 389, 393, 395, 472, 474-475, 482, 484
"Tyrone," 225

U

"Unit Seven," 227
"Un Poco Loco," 466-467, 471
"Up Jumped Spring," 387
"Upper Manhattan Medical Group" (también conocido como "U.M.M.G."), 328-329, 346

V

vals blues en tonalidad menor, 226
"Valse Hot," 392
Van Heusen, Jimmy, 26, 72, 78, 84, 107, 278, 312, 329, 332, 350, 355, 388
versos, 393
"Very Early," 389
"Viva Peraza," 471

W

"Wail," 418
Waldron, Mal, 282, 388
Waller, Fats, 53, 393
Walton, Cedar, 4, 24, 220, 227, 230, 253, 288, 312, 324, 332, 347, 348-350, 387, 407, 463, 474-475
"Warming Up A Riff," 418
Warren, Harry, 108, 116, 133, 159, 178, 182, 278, 310, 315, 321, 332, 345, 355, 480
Waters, Muddy, 220
Watson, Bobby, 416
"Wave," 87, 309, 387
Weill, Kurt, 391
"Well, You Needn't," 386, 394, 404
Werner, Kenny, 480
"What Is This Thing Called Love," 393, 415-418
"What's New?", 20, 77, 277, 355, 411-414
"What The World Needs Now Is Love," 103, 306, 310
"When Lights Are Low," 386, 394, 404
"Where Or When," 389
"Whispering," 417
"Whisper Not," 383, 393
Whittington, Dick, 313
"Who Can I Turn To?," 60, 311
"Why Was I Born?," 44
"Wild Flower," 10
Williams, James, 253
Williams, Tony, 137, 475
Wilson, Teddy, 194
"Windows," 391
"Wingspan," 116, 141-142, 162-169, 185, 199, 212
  reparto de melodía, 163
  solo de Mulgrew Miller en, 164-169
"Witchcraft," 322
"Witch Hunt," 392
"Without A Song," 338
"Woody'n You," 70, 386, 393
Workman, Reggie, 475

XYZ

"Yardbird Suite," 418
"Yellow Dolphin St.," 418
"Yes Or No," 383, 387
"Yesterday," 39, 289
"Yesterdays," 304, 346
"You Are There," 217, 480
"You Know I Care," 62, 106, 109, 315
Youmans, Vincent, 108, 294, 338
Young, Larry, 225
Young, Lester, 31, 194, 237, 482
Young, Victor, 28, 38, 64, 67, 77, 120, 264, 276, 284, 287, 293, 294, 314, 321, 324, 327, 331, 334, 336, 402, 403
"You're My Everything," 116, 133, 159, 178, 278, 315-316, 321, 332
"You Say You Care," 285
"You Stepped Out Of A Dream," 388, 416
"Y Todavia La Quiero," 95, 471
Zawinul, Joe, 390